الشعر والميتافيزيقا

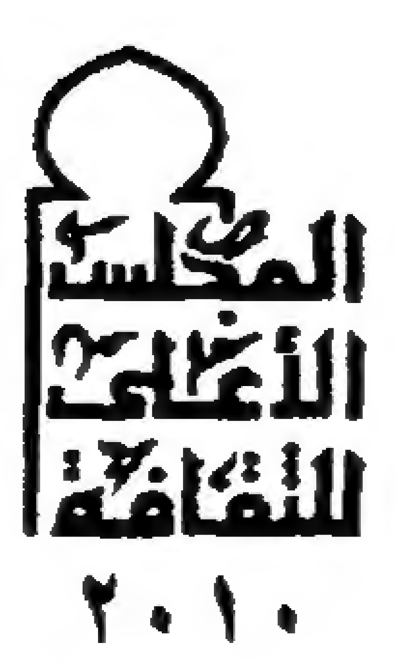
وليد منير



المجلس الأعلى للثقافة

الشعر والميتافيزيقا

وليـــد منـــير



٢٠١٠

المجلس الأعلى للثقافة

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

منير، وليد
الشعر والميتافيزيقا / وليد منير
القـاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ط ١ ، ٢٠١٠
١٩٦ ص ، ٢٤ سم
١ ـ الشعر الفلسفي
٢ـ العنوان ٨١١,٠٧٢

رقم الإيداع : ٢٧٤٢ / ٢٠١٠
الترقيم الدولى : I.S.B.N - 978 - 977 - 479 – 839 - 6
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

الأفكار التي تتضمنها إصدارات المجلس الأعلى للثقافة هي اجتهادات أصحابها، ولا تعبِّر بالضرورة عن رأي المجلس.

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت: ٢٧٣٥٢٣٩٦ فاكس: ٢٧٣٥٨٠٨٤
El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo.
www.scc.gov.eg **Tel.:** 27352396 **Fax:** 27358084

المحتويات

إن العالم العلوي أقرب إلينا مما نتصوره عادة، وحتى في هذه الدنيا، نعيش في هذا العالم العلوي، ونراه مختلطًا بنسيج طبيعتنا الأرضية.

"توفاليس"

أنت كلٌّ من حيث حقك وحقيقتك، وأنت جزءٌ من حيث أحدهما، فانظر في أي مرتبة تتميز.

"الإمام ابن عربي"

مقدمة

يبدو أن "كانط" كان سبّاقًا ببصيرته النافذة حين كتب يقول: إن الميتافيزيقا تعبير عن ميلٍ إنساني طبيعي لا سبيل إلى محوه أو القضاء عليه(١)؛ إذ إنها تمثل حاجة دائمة إلى تخطّي عتبة الظواهر المحسوسة المباشرة إلى ما وراءها من حقيقة جوهرية تصل بين الله والنفس والعالم في وحدة واحدة.

وبالرغم من الموقف السجالي بين العلم والميتافيزيقا في العصور الحديثة التي شهدت أكبر فتوحات العلم وأعظم طفراته غير المتوقعة، فإن الفن كان ينطوي دائمًا على حدسٍ أعمق يؤكد، بين لحظة وأخرى، زيف الخصومة في مستوى أعلى من مستويات الإدراك والرؤية. وهذا هو ما يقرره فلاسفة الفيزياء الجديدة حين يقولون: إن الروح والعالم لا يشكلان سوى حقيقة واحدة، أو أننا نحلم العالم بوصفه شيئًا قارًّا ومستديمًا، خفيًّا ومرئيًّا في الوقت نفسه، وأن المادة في نشأتها ليست سوى حركة موجية صادرة من محيط معلومات(٢). وإذا عدنا قليلاً إلى الوراء وجدنا عند "ألفريد نورث وايتهيد" صياغة فريدة للعلاقة بين الواقع والفن والميتافيزيقا إذ يقول: "العالم الواقعي هو حصيلة النظام الجمالي، والنظام الجمالي مُشتقٌ من ديمومة الله"(٣). كأن النظام الجمالي وسيط بين الألوهة والعالم، وبين المطلق والتاريخ. سوف يشير "برديائيف" في سيرته الذاتية الفلسفية إلى هذه العلاقة ثلاثية الأبعاد بعباراته الخاصة فيقول: الجمال هو ذلك العالم الآخر الذي

يكشف عن نفسه في عالمنا، والإنسان في تأمله للجمال يخرج لتلبية نداء ذلك العالم الآخر. و الشاعر الذي تسيطر عليه رؤيته عن الجمال لا يعكف على الملاحظة السلبية، بل على نشاط يخلق فيه لنفسه، ويعيد في خياله خلق صورة الجمال(٤). ومن المهم أن نذكر أن العالم عند المتصوفة هو مرآة الحق. ولا شيء أجمل من العالم؛ فالجمال إذن، صفة لإلهٍ انعكاسه في كل شيء؛ أى أن الأثر عين الصفة، والصفة ليست مغايرة للموصوف في حال اتصافه بها، بل هي عين الموصوف كما يقول ابن عربي. وهذا نوع من النظر الذي اتسمت به فلسفاتٌ غنوصيةٌ كثيرةٌ ارتبط بعضها بالأديان المعروفة بينما استقل بعضها الآخر بذاته، ولكنها التقت جميعًا في تلك النقطة التي تمحو الفروق كليةً بين الواقع والماوراء.

يرى "عبد الكريم الجيلي" مثلاً أن المناظر الإلهية تربو على المائة، وأنه في أحدها وهو "منظر الشهود" يريك ظهوره في سائر مخلوقاته، من غير حلول ولا ممازجة ولا مماسَّة. وهذا المنظر أول المناظر الحقيقية التي ليس فيها التباس ولا تخييل ولا تصور ولا بطلان. أما "منظر الوجود"، وهو المنظر الذي يليه، فيتجلى الله بأعيان المظاهر، فيكون عين الظاهر، وعين المظهر(٥).

ويقول "جفرى بارندر": إن وحدة الوجود الصوفية قد دخلت الهند بجرأة في الفترة الأولى من حكم المغول، وفي حكم الإمبراطور العظيم أكبر (١٥٥٦ – ١٦٠٥) بلغ الاتجاه إلى دمج الصوفية الإسلامية في البختي الهندوسي (محبة الله)، بل مع الغنوصية اليوبانشادية حده الأقصى(٦).

في ظل هذه الوحدة الفريدة للوجود لابد أن تصبح مشكلات ميتافيزيقية أخرى مثل خلود النفس، والحرية، والجزاء ذات طابعٍ خاصٍّ، ولا يخضع للتناقض أو التضادّ. إن خلود النفس، هنا، جزء لا يتجزأ من خلود الله،

والحرية هي الإمكانية المتجددة التي تضفيها طبيعة الله على العالم بوصفه مظهرًا لوجوده، والجزاء هو انتصارٌ على الضرورة التي خلقها الله في مقابل طبيعته ليُبَيِّنَ من خلالها نقاء هذه الطبيعة وكمالها. وهذا الأمر يُوَضِّحُ أن مثول الميتافيزيقا في حقل الواقع لا ينفي الصراع القائم في هذا الواقع، ولكنه يدفع به إلى حافته التي يتمجَّدُ عندها الجمال بانتصاره على القبح. وهكذا يعود الوجود إلى كامل قداسته لأنه يصبح الخير الحق.

إن "الجمال لا يمَّحي، بل يتحول إلى شفافة. وبفضل هذه الشفافة، يظهر الله نفسه في مرأى الإنسان، وكل شيء يصير عيناً ينظر بها الله إلى ذاته.... والجمال لا يظهر إلا في حدود قدرة الرائي على اكتشاف بعده الداخلي، وتحمله التطور الذي يجريه التغير الشكلي. وعندما يكون قلب العارف قد تغير شكله، فكل الكون يتجلى في وجهه المكوَّن من الجمال، والنور، والامتلاءة الإنسانية. لا شيء منفصل لأن كل شيء ينتج عن أعجوبة الوحدة في تفاعل الأضداد"(٧).

إن الشعر – من زاوية الميتافيزيقا – هو القدرة على اكتشاف البعد الداخلي في الإنسان الذي يرى، وهو العبور – بالتالي – من الفراغ إلى الامتلاء عن طريق إدراكٍ مرهفٍ للتحول، في ثنائية المطلق والزمني، من الجمال إلى الشفافية، ولذلك كانَ أعظم الشعراء الميتافيزيقيين هم الذين يكشفون في أدقِّ التفاصيل الحسية عن امتدادٍ أصيلٍ إلى غير الحسي، أو عن المعنى وراء المعنى؛ فحتى في الرخام والصلصال واستدارات جسد الأنثى ثمة شوقٌ ما، خفي ولكنه متدفقٌ وحارٌّ، إلى تجاوز حدود الشكل والكثافة نحو إيقاعٍ أشدَّ حساسية. ربما، لذلك، نشبه الجسد الجميل بالموسيقى، أو نشبه المكان الذي نحنُّ إليه بالعبير، أو نشبه الذهب بخطفة النور.

وفي كل الأحوال، فنحن نستعير الأرقَّ للأقلّ رقة كي نفضح نزوعًا مستترًا إلى الانفتاح على الأرهف والأكثر انسيابًا وانسجامًا وتآلفًا مع ذاته. وفي جوهر هذا الفعل يبدو اندفاعنا الحثيث نحو الماوراء. إن الطاقة النفسية - يكتب "يونج" - الطاقة المثيرة هي التي تخلق صورة الألوهية، مستخدمة نماذج مثلى، وبالتالي فإن الإنسان يؤدى تكريمًا إليهًا للشكل النفسي العامل فيه[٨]. وإلى ذلك قد يعود السبب في انبثاق العنصر الميتافيزيقي، فجأة، عبر صور شعرية لشعراء يعدون أنفسهم أعداءً تقليديين للميتافيزيقا. إن الطاقة النفسية المثيرة تُولَدُ في اتجاهٍ مضادٍّ لاتجاه الوعي. ولعلنا نلمس ذلك، على نحو من الأنحاء، عند "بايرون" و"لوتريامون" و"آرثور رامبو" و"هنرى ميشو" و"رينيه شار" و"جوتفريد بن" وغيرهم.

إن أسطورة برومثيوس سارق النار تطرد أسطورة المسيح فوق جبل الجلجلة، ولكنها لا تتخلص تمامًا من الآلام المقدسة التي تغشى مشهد العودة إلى الله. لا ننسى أن الألم هو الذي يخطف الإنسان من الخارج إلى الداخل. وفي الداخل حيث التوحُّد الكليُّ الصامت تولد عين جديدة في الفراغ تستدعي صورة اللامتناهي. وهذه الصورة، وحدها، هي القادرة على الملء. ولعلها تدل في امتدادها على الأبعاد غير المحدودة للداخلية الإنسانية. ربما كان من الممكن أن نسمى هذه الداخلية المنفسحة "الروح". وترتبط الروح بالأبدية أكثر من ارتباطها بالزمن. لذلك يكتب "برنشفيك": الإنسان الداخلي ملك الأبد. والأبد لا يتمثل كنفي للزمن، فالزمن فيه قبل أو بعد.... ومع أن الأبد موضوع خارج الزمن فإنه لا يُقْبَضُ عليه إلا في الزمن[٩]. إن كل شعور ميتافيزيقي مشوب - في جوهره - بمسحة من الألم. وذلك لأن الداخلية التي تدرك أصالة الوحدة مُوَاجَهَةٌ بخارج زماني ومكاني مُجَزَّأ. والصراع الدرامي العنيف بين الداخل والخارج هو السمة المميزة للتجربة الميتافيزيقية.

سوف نكتشف أعماقًا متراوحةً لهذا الصراع بدءًا من شعر "الحلاج" و"جلال الدين الرومي" ونهايةً بريلكة و"ت.س.إليوت" و"بول كلوديل" و"محمود حسن إسماعيل" و"صلاح عبد الصبور" و"خليل حاوي" و"محمد عفيفي مطر".

التجربة الميتافيزيقية، إذن، لا تخلو من إحساس بالاغتراب نتيجةً لخصومة الإنسان الداخلي مع الخارج الذي يسخر من تَوَحُّدِهِ، ويكيدُ له.

بيد أن هذا الاغتراب هو علامة ضرورية **Sign** تشير إلى الجهد الذي ينبغي بذله من أجل الفوز بالبصيرة. والبصيرة هي التي تعضد من وجود القيمة في العالم الزمني؛ أى من وجود الجمال.

وقد نلاحظ، دائمًا في الشعرية الميتافيزيقية أن الألم الذي يخطف الإنسان إلى الداخل لا يوجد بمعزلٍ عن النشوة التي تمنح هذا الداخل انفساحه حين تفتحه على أفقٍ جديدٍ لا عهد له به من قبل، هو أفق الوحدة الأصلية. والألم هنا لا يمتزج بالنشوة على نحوٍ مازوكى، ولكنه يقود إليها كما تقود الريح الشراع إلى المرفأ. وفي هذه الرحلة يكتشف الملاّح البحرَ والصخورَ وشعابَ المرجان ولآلىءَ المحارِ وقوسَ قزح. إنه يعلو ويهبط مع الموج ليضيف – في النهاية – إلى قاموس الكلام كلامًا يجاوز حدودَ معناهُ الأولّيِّ، ويتردد بين مستويات السطوح والأعماق لأن خبرته تؤهله لذلك.

هوامش المقدمة

(١) زكريا إبراهيم، كانط أو الفلسفة النقدية، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٧٢، ص١٥٧.

(٢) جان جيتون، غريشكا وايغور بوغدانوف، الله والعلم، ت: خليل أحمد خليل، دار عويدات الدولية، بيروت/ باريس، ١٩٩٢، ص١١٦، ١١٧.

(٣) ألفريد نورث وايتهيد، العقيدة تتكون، ت: وليم فرج حنا، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨٥، ص٩٤.

(٤) نيكولاي برديائيف، الحلم والواقع، ت: فؤاد كامل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤، ص٢٢٣.

(٥) عبد الكريم الجيلي، المناظر الإلهية، دراسة وتحقيق نجاح محمود الغنيمي، دار المنار، القاهرة، ١٩٨٧، من ص٩٩ إلى ص١٠٣.

(٦) جفري بارندر، المعتقدات الدينية لدى الشعوب، ت: إمام عبد الفتاح إمام، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٣، ص١٨٧.

(٧) ماري مادلين دافي، معرفة الذات، ت: نسيم نصر، منشورات عويدات، بيروت/باريس، ١٩٨٣، ص١٢٥، ١٢٦، ١٢٧.

(٨) السابق نفسه، ص ١٦٩.

(٩) السابق نفسه، ص٩٩.

الفصل الأول

الجسد الذي هو روح

الجسد هو العلامة التي تشغل المكان: أيقونة للكتلة والكثافة. أما الروح فهي جوهر لطيف، كأنها موجة أو نبذبة. وهي ترتبط بالإيقاع والزمن أكثر من ارتباطها بأي شيء آخر.

وفي الأدبيات الحديثة لما بعد علم النفس تُوصَفُ الروح باعتبارها طاقة أثيرية مرنة أو كيانًا يحتل مرتبة اهتزازية معينة، أعلى وأشد من تلك التي يحتلها الجسد العادي. وما يقابل مصطلح الجسد المادي العادي هو مصطلح الجسد الأثيري. وهو ـــ فيما يرى علماء هذا الحقل ـــ الإنسان الحقيقي المختفي وراء القناع المادي المضلل[١]. بل الرابطة الحقيقية بين الجهاز العصبي والمستودع الكوني للطاقة حسب التعبير الثيوصوفي[٢]. وتبدو الطاقة الأثيرية كأنها قوة ما انبثت داخل البنية العضوية، وعاشت معها وحرَّضتها لتحصل من خلالها على مجموعة من الخبرات والإحساسات والإدراكات والمعايير[٣].

في هذا المستوى من مستويات الوجود الذي تدعمه مذاهب العرفانية القديمة والنتائج الحديثة لفيزياء الكمِّ معًا، تفتَّح حدس عدد من الشعراء الذين أدركو ـــ على نحوٍ باطنيٍّ ـــ أن الرغبة أبعد من حدود مثيراتها لأن هذه المثيرات نفسها أبعد من حدود تمثيلها المكاني

نقرأ للشريف المرتضى:

جَفَـا صُبْحًا ووَافَانِي صَـــرِيعًا بين رُقَّادِ

وأعناق المـَطَايا مِنْ كلالٍ بين أعضادِ

تَلاقيـَنا بـــأروَاحٍ وَفَارقنـــا بأجسَادِ

ونقرأ لسعيد عقل:

قوَامكِ اليخطف كالرؤيا

حُقُّ عَبِير.

وأيضًا:

أجْمل مِنْكِ لا

....

يا حُقُّ عطرٍ أرهقَ الفلا

يا ضحكةً أوجعتِ الشعاعْ

ونقرأ لأدويسيوس إيليتس:

عيناها مُرَوَّعتان بدفقةِ لا زَوَرْد

بسماءٍ من بواكيرِ النباتاتِ ساطعةٍ

بغيمةٍ جديدةٍ لها سِيماءُ البصيرةِ

....

أين تكونين حينما تنهكُ الروحَ ريحُ الجنوب

والثريا تومئُ إلى الليل

لِيفُكَّ أسرَ المطلق؟!

أين تكونين؟!

إن سر الإثارة الجسدية في الحب ينبع من هذه الشعلة المقدسة التي تتوهج في ليل العالم. إن الجسد هو مسرح هذه الشعلة. وهذا هو السبب في أن ثمة نساءً غاوياتِ الجمالِ لا يستطعن تحريك رغبة الرجل من مكمنها، وأن ثمة نساءً أخرياتِ أقلّ جمالاً وفتنةً يستطعن ذلك: فطريقة النظر والكلام واللمس والضحك والحركة أشياءُ من جوهر الروح. وحتى المحترفات حين يصطنعن ذلك فهن يحاكين مثالاً أصليًّا. ولأنهن تعلمن كيف يحاكينه باقتدار، ينجحن تمامًا في استفزاز الحواسّ.

ونحن حين نصف تجربة أصيلة في الحب لا نحتاج إلى إبراز حسيٍّ فرطٍ للجسد لأننا ندرك أن الجسد هو البروسينيوم **Procenium** أو البرواز المسرحى، وأن فعل الأداء الدرامي، في جوهره، هو الحركة التي تتمثل داخله بواسطة الروح. لقد كرست المعرفة التشريحية – كما يقول "لوبروتون" – استقلالَ الجسد، ووضْعَ الإنسان في حالة انعدام الجاذبية؛ وهي الحالة التي لم يكفّ، مع ذلك، عن تجسيدها(٤).

بيد أن الجسد لا يُختزلُ إلى جزء منه أو عدة أجزاء أبدًا. إنه إشارة، فقط، إلى كلية الحضور الذاتى التي هي الإنسان الفرد. والإنسان الفرد هو شخصانيته الروحية. وهذه الشخصانية الروحية هي التي تدخل غمار التجربة، وتعرف الحب، وتتأوله في كلماتٍ وأفعال.

كان العرفانيون القدماء يقولون: إن الله يتجلّى للمرأة في الرجل، وللرجل في المرأة: كما كانوا يقولون إن الرجل يبحث في المرأة عن ذاته بينما تبحث المرأة في الرجل عن موطنها. ومن الواضح أن قصة آدم وحواء كما جاءت في النصوص الدينية، هي أصل هذا التصور؛ فكونها خُلِقَت من ضلعه هو ما جعلها تحنُّ، دومًا إلى موضع نشأتها، وكونه وهبها ضلعًا من صدره أو أولدها أبناءه هو ما جعله يرى في هؤلاء الأبناء صورته من خلالها. المرأة، إذن، مرآة الرجل، أما الرجل فهو بيت المرأة. والعلاقة التاريخية بين المرأة والمرآة أو بين الرجل ومنزله دليلٌ بَادِةٌ على انخطافِ كلٍّ من الرجل والمرأة نحو ما يُمَثِّلُ حضوره الميتافيزيقي أمام شريكه. إن باطنية الوعي، هنا، تلعب دورًا فريدًا في تأكيد رمزية التبادل التي ينطوي عليها تفاعل الأنا مع الآخر.

تقول نازك الملائكة:

عن اللونِ والبحرِ تسألني يا حبيبي

وأنت بحاري

ومرجانتي ومحاري

ووجهك داري

وتقول وفاء وجدي:

كي أهواك كما تتمنى أن أهواك

أَسْكِنِّي في عينيك

فتطل على الدنيا من عيني

تتلون بي نظرتك الدافئة لكل الأشياء

فترى الكون جميلاً

وتراني كل جمال الكون

....

دعني أتمدد في أعراقك

أجري في تيار دمائك

تتنفسني بعض هوائك

دعني أصبح نبضك

أدفئ صوتك

....

أسْكِنّي في عينيك إذا جنّ الليل

حتى أغدو سهرك ... حلمك

فإذا أشرق فجرك

أشرقت على كونك

تلعب السُكْنَى، هنا، دورًا مهيمنًا كما نرى، والمرأة – فضلاً عن كونها امرأة – شراعٌ ولؤلؤة ونورٌ ودمٌ ونبضٌ وصوت. وهذا ما سوف تلعبه المرأة بدورها في قصيدة الشاعر الرجل.

يقول عبد الوهاب البياتي:

تنهض عائشة من تحت الأعشاب البرية

والأحجار السوداء غزالاً ذهبيًا

تعدو، وأنا أتبعها تحت الكرمة مجنونًا

أمسكها وأعريها، وأرى عريي،

مرآةً لي كنت فصرت أنا المرآة

ويقول خليل حاوي:

مرآةَ داري اغتسلي

من همك المعقود والغبارْ

واحتفلي بالحلوة البريئةْ

كأنها في الصبح

شُقَّت من ضلوعي

نبتت من زنبق البحارْ

وبرغم أن علاقة الخمرة والمرآة لا تخلو من رواغ، فإن شجرة الكرم في أحد تجلياتها الرمزية تشير - حسب سيرنج - إلى صورة المسيح الذي قال: "أنا الكرمة وأنتم الأغصان"، أى أن ذاتنا واحدة. أما إضافة المرآة إلى الدار فهي إضافة المرأة إلى الرجل إضافةً تجعل من "الغُسْل" ذاته فعلاً ذا دلالةٍ جنسيةٍ إذ يضع الفرح والنشوة في مقابل الهمّ على نحوٍ مباشرٍ، كأنه

يحتفل بالأنوثة في براءة عرسها الأول؛ بحواء التي "شقت من ضلوعه" هو آدم المعقود في غبار الخطيئة الأولى.

لقد طرح بعض الأدباء والفلاسفة من ذوى النزعة الصوفية اقتراحًا مؤدَّاه أن العالم مرآة ينظر فيها الله إلى ذاته، كما لجأ بعض الصوفية أنفسهم، في مرحلة معينة من مراحل ترقِّيهم السلوكي، إلى اعتماد نوعٍ خاصٍّ من الممارسة الروحية، فكان الصوفي ينظر في المرآة ويحرك رأسه بينما يتفكر في أن حركته أى حركة ما يرى في المرآة من حركة رب روحى، وحركة الرب الروحى من حركة رب الأرباب، والحاصل أن نسبتنا إلى الله تعالى كنسبة ما في المرآة إلينا.

وما دامت المرأة هي مرآة الرجل، والعالم هو مرآة الله، فإنَّ الأنوثة ـ كما يقول أحد العارفين ـ تغلب على العالم، وتميز صبغته.

يقول طاغور:

أيها العالم

لقد قطفت زهرتك

وشددها على قلبي

فوخزني شوكها

إن ثمة إحساسًا بوجعٍ ما يسببه الحب في هذه الصورة الموحية. ونحن إذا استبدلنا بكلمة "العالم" كلمة "الأنثى" ظل التعبير آسرًا أخَّاذًا. لقد كان "طاغور" بفطرته الصوفية يربط بين المادي والميتافيزيقي ربطًا لا واعيًا لأنه

يعيش التجربة في كليّتها حيث تذوب الفروق السطحية بين المحسوس والمجرد.

تقوم فكرة التبادل بين المحسوس والمجرد على آلية التردد المستمر بين الكثيف واللطيف. وما دام العالم أنثى، فإن الأنثى - كذلك - عالمٌ بكل ما ينطوي عليه هذا العالم من مكونات. وكثيرًا ما رَدَّدَ الحكماء أن المرأة كون غامض يعوزنا فكُّ شفرته. ويبدو أن جزءًا من غموض هذا الكون يرجع إلى طبيعة اكتناز الرمز ذاته (الأنثى) بكثير من الدلالات المتباينة التي يؤدى الاتحاد بين أزواجها إلى ضرورة التضحية بالفكرة التقليدية عن أهمية التجانس. أو الوحدة العضوية. إن ثمة نظامًا، ولكن هذا النظام، كما هي الحال بالنسبة إلى العالم، يعمل في مستويات متعددة في آن. ويحكم هذه المستويات جميعًا هذا التبادل المتصل بين المحسوس والمجرد. يقول صلاح عبد الصبور:

كانتْ تنام في سريري، والصباح

منسكبٌ كأنه وشاح

من رأسِها لردفها

وقطرةٌ من مطرِ الخريف

ترقدُ في ظلالِ جفنها

والنَفَسُ المستعجلُ الخفيف

يشهقُ في حَلمَتِها

وقفت قربها، أحسها، أرقبها، أشمها

النبضُ نبضُ وثني

والروح روحُ صوفي، سليبِ البدنِ

....

يا جسمَها الأبيضَ قلْ: أأنت صوت؟

فقدْ تحاورنا كثيرًا في المساء

يا جسمها الأبيض قل: أأنت خضرة

منورّة؟

يا كم تجولت سعيدًا.

في حدائقك

يا جسمها الأبيض قل: أأنت خمرة؟

فقد نهلتُ من حوافِ مرمرك

سقايتي من المدامِ والحبابِ والزبد

يا جسمها الأبيض مثل خاطرِ الملائكة

تباركَ الله الذي قد أبدعك

وأحمدُ الله الذي ذاتَ مساء

على جفوني وَضَعَك

هنا يكشف الجسد الذي هو روح عن عمق ارتباطاته الطبيعية بالحياة من خلال الصوت واللون والمذاق (الحوار ــ الخضرة، الخمرة)، بل وما فوق الواقع المحسوس (خاطر الملائكة). إنه يربط الأرضيَّ بالمقدس (الشبق/ الألوهة) من خلال ربطه بين نموذجين متباعدين (الوثنى/ الصوفي) ليشي بوحدة الشهود والوجود كما يُعَبِّرُ عنها الفكر الإشراقي في أبدع صوره صفاءً ونباهة.

ومن المهم أن نشير إلى فهم "سبينوزا" المبكر لوجه العلاقة بين الفكر والامتداد حيث النفس والجسم "شيء واحد لا غير، يُتَصَوَّر تارة من جهة صفة الفكر، وطورًا من جهة صفة الامتداد (.....) وعلى ذلك فإن نظام أفعال جسمنا وانفعالاته موافق بطبعه لنظام أفعال النفس وانفعالاتها"(٥).

ولابد أن يذكّرنا ذلك بوحدة الثنائية القائمة بين الموجة والجسيم في الفيزياء الحديثة، فالمادة تسلك حينًا سلوك الجسيمات، وحينًا آخر سلوك الموجات وفقًا للموقف المأخوذ تجاهها بواسطة المراقب. وهكذا ينداح الإيروس عن اللوغوس بينما ينداح اللوغوس عن الإيروس فيما يتصل بالممارسة الأصيلة للذات الإنسانية التي تنزع، دومًا، من وجهة النظر الميتافيزيقية، إلى توحيد أضدادها. وتحت مستوى السطح تجد الحركة التوافقية بين وثبة الحواس ووثبة العقل إيقاعها المفتوح.

يقول: "جون دون":

أيُّ مسافةٍ لا نهائية أعبرُها

من جَسَدِك

إلى جَسَدِك

هنا تتمثل الوثبة، حقًا، من الواقع إلى ما فوق الواقع، ومن المرئيِّ إلى اللامرئيِّ ومن الفعل إلى البصيرة. وكما يقول "الياد" فإن الإنسان الديني لا يستطيع العيش إلا في عالم مفتوح إذ يتيح له هذا الوضع أن يكون على اتصال مع الآلهة من ناحية، وأن يساهم في قداسة العالم من ناحية ثانية(٦).

بسبب هذا الاتساع اللامحدود للجسد/ الروح، تبرز، أحيانًا، فكرة الإبحار أو السفر في الجسد. وداخل أشواق الحياة يلمع هاجس آخر ينمُّ عن غواية الموت.

يقول محمد عفيفي مطر:

قالت له: من أنتْ؟

قال لها: أنا نواة صلبة ناشفة في تمرة الأيامْ

قالت له: ماذا يلين قشرتك

ويضرب السكّرَ فيها، والعناصر الأرضية الوهابةْ؟

قال لها: أن أبدأ السفر

بين عروق القلب والنهدينْ

وأن تعلميني لعبة السيف، وشهوة الغرقْ

إن "شهوة الغرق" هي التي تفضح الحنين إلى التلاشي؛ إلى الذوبان والفناء الكاملين في ذروة النشوة الموعودة، كأن الجسد وسيلة عبور إلى حالة "النيرفانا". وهذه "النيرفانا" هي الغاية الروحية التي تعكس الاتحاد بالمطلق حيث عبر عنها الحلاج يومًا بقوله:

غيَّبْـــتَني بِـــكَ حتى ظننــــت أنــّـــكَ أني

ودون أن ينداح الجسد عن الروح يصبح الاتحاد المنشود محالاً، وعبقرية الجسد تكمن في قابليته لأن يكتشف سر القوة التي تقف من ورائه وتمنحه رغبة الانصهار فيها. بحيث يتفتَّقُ عن وجهه الآخر الأكثر ديمومةً وقدرة.

يقول الحلاج:

أنا مَنْ أهوَى وَمَنْ أهوَى أنَا

نَحنُ رُوحَانِ حَللْــــــنَا بَدنَا

فإِذا أبصرْتنا أبصرتَـــــه

وإذا أبصــــــرْته أبصرتَنَـــا

ويقول محمود درويش:

أنا الأرضُ

والأرضُ أنتِ

خديجةُ

لا تغلقي البابَ

لا تذهبي في الغياب

قد يكون من المهم أن نلحظ الدلالة التاريخية والدينية لاسم "خديجة"؛ فخديجة هي الأم والحبيبة معًا، وهي المُصَدِّقةُ الأولى لوحي الله والمؤازِرَةُ لصاحبه.

وفي هذا الاسم يُختزل المعنى العميق للعشق البشري والقداسة في آن.

يقول البياتي أيضًا:

توحَّدَ الواحدُ في الكلّ

والظلُّ في الظلّ

ووُلِدَ العالمُ من بعدي ومن قبلي

هنا ندرك أن الجسد الإنساني يقدم نفسه بوصفه روحًا، وأن العالم قد وُلِدَ من بعده باعتبار كون هذا الإنسان مطلقًا، وأنه وُلِدَ من قبله باعتبار كون هذا الإنسان واقعةً تاريخيةً نسبية.

وفي هذه المفارقة تنفتح خبرة الشعور الميتافيزيقي. والحب في هذا المستوى تجربة تَحَوُّلٍ وصيرورة. إنه نفي لأحادية التصور من خلال واحدية الاستدماج. يؤكد "بول تيليتش" أن الاغتراب هو الدافع القوي نحو إعادة التوحيد، وأنه "دون انتماء مطلق لا يمكن أن يكون توحيد شيء مع شيء آخر موضع اعتبار"[٧]. يشير "تيليتش"، كذلك، إلى أن "الحب يسعى إلى الوحدة مع أشكال الطبيعة والثقافة ومع المنابع الإلهية لكل منهما"[٨]. ومعنى ذلك أن طاقة الحياة أو الليبيدو توجد بمعنى ما في كل خيوط النسيج التي يتألف منها الوجود. وتتجاوز أهمية هذا الاقتراح في ذاته كل ما عداه من اقتراحات، لأن اقتراحًا كهذا يبين، على نحو جديد تمامًا، كيف تتغلغل الرغبة في الشجرة والكلمة والجسد على حد سواء، بحيث يبدو الروح الحي للوجود

جسدًا له فيما يبدو الجسد الحي للوجود روحًا له كذلك. كانت فلسفة "التاو" هي أكثر الفلسفات التي لفتت النظر إلى ذكاء الطبيعة الخارق. ولم يصف تاويٌّ يومًا الطبيعة بأنها عمياء كما تعوّد غيره أن يصفها. ومعنى عبارة الكتاب المقدس "في البدء كانت الكلمة" يكمن فيما أشارت إليه الفيزياء الجديدة من احتمال أن تكون الموجات التي أدت إلى ولادة المادة قد أتت من حقل إعلامي صرف. وكانت هذه الفيزياء نفسها قد أشارت من قبل إلى السلوك الذكي للجزيئات في الطبيعة كأن كلّ جزء يعرف ما سيفعله الآخر فيستجيب له على نحو مناسب. هذه العلاقة الـــ "روح – جسدية" بين الإنسان والطبيعة واللوغوس والمطلق هي ما جعلتها الشعرية الميتافيزيقية، منذ البداية، واحدةً من فرضياتها البديهية دون أن تحيد عنها يومًا.

يقول صلاح عبدالصبور:

لو أننا كنا كغصني شجرة

الشمسُ أرضعتْ عروقَنا معًا

والفجر روّانا ندى معًا

....

لو أننا كنا بشطِّ البحرِ موجتَين

صُفِّيتا من الرمالِ والمحار

تُوجِّتا سبيكةً من النهارِ والزَبَدْ

....

لو أننا كنا نجيمتين جارتين

من شرفةٍ واحدةٍ مطلعنا

في غيمةٍ واحدةٍ مضجعنا

....

وحين يأفلُ الزمانُ يا حبيبتي

يدركنا الأفول

وينطفي غرامُنا الطويلُ بانطفائنا

يبعثنا الإلهُ في مساربِ الجنانِ درَّتين

بين حصى كثيرْ

وقد يرانا مَلَكٌ إذ يعبرُ السبيل

فينحني، حين نشدُّ عينه إلى صفائنا

يلقطنا، يمسحنا في ريشه، يعجبه بريقنا

يرشقنا في المفرق الطهورْ

ويقول بعد الوهاب البياتي:

أميل على سيفي منتحرًا تحت الثلج وقبل أفولِ النجمِ القطبي وراءَ الأبراجِ. صرختُ: تعالوا! لغتي صارت قنديلاً في بابِ اللهِ، حياتي فرَّت من بين يدي، صارتْ شَكْلاً والشكلُ وجودًا. فخذوا تاجَ الشوكِ وسيفي، وخذوا راحلَتي،

قطراتُ المطرِ العالقِ في شعري، زهرةُ عبادِ الشمسِ الواضعةُ الخدَّ على خدي، تذكاراتُ طفولةِ حبي، كتبي، موتي، فسيبقى صوتي قنديلاً في باب الله.

ويقول محمد عفيفي مطر:

أركضُ حتى أرى نبع ماءٍ،

أمدُّ إهابَ الغزالةِ في خضرةِ الماء

أسمعُ طقطقةَ العظمِ

والروحُ ينفخ أعضاءها، تستوى جسدًا

يتفلّت من بين كفيَّ تاركةً نبضها وسخونتها،

غسقٌ من بعيدٍ وطائرُ برقٍ يخط هوامشه

ظمأٌ ودمٌ والغزالةُ بارقةٌ تتقصف بين

مسالكِ عشبٍ وقيد الخطى غابة وظلام

فيا أيهذا القصيد

لهذى الطريدة مَنْ غير إيقاعك المنتشي

ببروق البدايات والوحى؟!

تتحرك الرمزية الميتافيزيقية فيما يخص موضوع التوحيد الكوني بين ثلاثة مستويات: مستوى التناهي، ومستوى التعالي أو مقاومة التناهي، ومستوى اللاتناهي. وعلى حين تعطى الرمزية الرومانتيكية اهتمامًا متزايدًا

للتوحيد العاطفي بين الجزئي والجزئي في نسيج الكلي، تعطي الرمزية الميتافيزيقية اهتمامًا أكبر للتوحيد بين الجزئي والكلي في نسيج الجزئى ذاته. إن مركزية السيطرة، هنا، في تنظيم الرؤية تختلف اختلافًا دقيقًا ولكنه واضح. ومن نتيجته أن تكون الصبغة الفردية في الخطاب الرومانتيكي أشدَّ تميزًا عنها في الخطاب الميتافيزيقي.

يقول "تشارلز تشادويك": حتى نخترق سطح الحقيقة وصولاً إلى ما وراءها هناك فيض متراكم من الصور أو نوع من التجسيم لإعطاء بعد ثالث(٩).

والرمزية الميتافيزيقية ــ بهذا الصدد ــ هي تكييف ليجوري لتجربة الاتحاد بين الجزئي والكلي في نسيج الجزئي ذاته، ومعنى ذلك أن الليجورة، هنا هي نواةٌ أصلية غائبة بذاتها ولكنها حاضرة في تداعياتها اللاحقة التي تحيل إليها عبر شبكة غنية من الصور والرموز المنفصلة المتصلة في آن. وهذه الليجورة التي تمثل نواة أصلية في الخطاب الشعرى تكمن في كون العالم مرآة ينظر فيها الله إلى ذاته أو كما اقترح "مارك توين"، ذات يوم، استعراضًا لخيال الظل.

وفي هذا المخيال الكوني نستطيع بتعبير "بول ريكور" أن نفهم رمزًا بآخر، وأن نعبر من رمز إلى رمز دون أن نقوم بوقفة(١٠).

يقول ابن عربي:

جَمِّعْ وفَرِّقْ فإن العينَ واحدةٌ

وهي الكثيرةُ لا تُبقِي ولا تَذَرُ

ويقول محمد علي شمس الدين:

أنا طائرُ الجنِّ

ديكٌ

إلهُ

وثورٌ بقرنين منتصبين

ونارٌ مؤججة في الجسدْ

أنقرُ النهدَ

أدميه

أرفعُ رأسي إلى الله

أسأله: من أنا؟

أحبكِ

لا شيء يعلو جناحي

وعرفي كتاج الملوك

وحين تقاسمني الجن أفراحها

أنثني

ثم آتيك منطفئًا

لتشعلني نارك الأزلية حتى الأبدْ

......

سبعون ألفًا من العاشقين أنا
أقبلوا يندبونْ
أنت سيدتي ومسيحي
كربلاءُ التي طاف ميزانها
في شتاءاتِ قُمْ
وقلبي الذي سوف أقطفه عنوةً
في المساء كتفاحة بشرية
وكأسي التي حين أشطرها
أرى وجهك المصطفي
....
أجعل قلبي كأسًا فوق المنضدة الخشبية
وحدي
في الذكرى والمرآة
كأسًا في الموت وأشربه
قلبًا ينبض في صندوق زجاج
عينًا تدمع في كف الله .....
....

إن عودة ديك الجن إلى الأرض وحكايته الأسطورية مع محبوبته "ورد" تخلع على الموت نفسه حياةً من نوعٍ خاص. إن مقاومة التناهي في الزمن تجعل من التناهي حدثًا عرضيًّا أو مناسبة هادئة لعبور بحر الموت إلى الضفة الأخرى: ضفة اللاتناهي. وهنا تتحول نار الرغبة الملتهبة في "أنا ... ونار مؤججة في الجسد" إلى نار قدسية خالدة "ثم آتيك منطفئًا لتشعلنى نارك الأزلية حتى الأبد" حيث يتجاور المسيح والحسين وورد في المشهد الإلهي العظيم، ويتحول قلب العاشق المذنب إلى عين تدمع في كف الله. وبرغم الذنب الذي يطرد الراحة والسعادة، فإن العاشق المفتون لم يكن جديرًا بذلك العشق ألفريد لولا قداسة روحه وضفوها على جسده الضئيل الهشِّ. ومن ثمَّ فهو طائر وديك وإله وثور، بل وسبعون ألفًا من العاشقين البكّائين على روح المخلِّص الربانى المغدور (المسيح ــ الحسين). و"وحدي في الذكرى والمرآة" تثير دلالات الفرق والجمع معًا، وتعدّد الأضواء والظلال التي تكتنف لوحة الوجودِ المُوَزَّعِ بين العشق والموت والخلود، وبين "إدماء النهد" و"التوجه إلى الله بالسؤال" تذوب المسافة المزعومة بين الجسد والروح، بين موضع الشبق وموضع اللهفة، وبين اللذة والضراعة.

كتب "وايتهيد" يقول: إن كل حادثة في وجهها اللامع تقدم الله للعالم. وهذا هو ما يفعله الشاعر الميتافيزيقي حين يشتغل في المحسوس. إنه يدفع الأشياء إلى حافتها كي تهجس بنواتها الأصلية: بأمثولة التراثي. ولا يفصح التراثي – أبدًا – عن نفسه، على نحو مباشر إلا في حالات قليلة، ولكنه يدع للأشياء، عادةً، أن تهمس به. وقد لا يكون الشاعر، حينئذٍ، هو لسان المقدس كما قال هيدجر، بل يصبح لسان الأشياء التي تكشف طيها ذلك المقدس.

هوامش الفصل الأول

(١) محمد منير منصور، الموت والمغامرة الروحية، من الأسطورة إلى علم الروح الحديث، دار الحكمة، دمشق، ١٩٨٧، ص٢٢.

(٢) السابق نفسه، ص٢٢٣.

(٣) السابق نفسه، ص٢٢٤، ٢٢٥.

(٤) دافيد لوبروتون، أنثروبولوجيا الجسد والحداثة، ت: محمد عرب صاصيلا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٣، ص٢٠٠.

(٥) جلال الدين سعيد، فلسفة الجسد، دار أمية للنشر، تونس، ١٩٩٢، ص١٢

(٦) مرسيا الياد، المقدس والمدنس، ت: عبد الهادى عباس، دار دمشق، سورية، ١٩٨٨، ص ١٢٧، ١٢٨.

(٧) بول تيليتش، الحب والقوة والعدالة، ت: كامل يوسف حسين، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٨١، ص ٥٠.

(٨) السابق نفسه، ص ٥٤، ٥٥.

(٩) تشارلز تشادويك، الرمزية، ت: نسيم إبراهيم يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢، ص٤٦.

(١٠) **Paul Ricoeur, The Conflict of Interpretation, Essays In Hermeneutics, North Western University Press, 1974, p296 – 299**

الفصل الثاني

الحياة نشيد الغبار

بودى أن أبين أن الشاعر الميتافيزيقي لا يكره الحياة ولكنه يضيق بحدودها. وهو لا يستطيع – في الوقت نفسه – أن يفتحها إلى حدود الإمكان إلا إذا فتحها على المطلق. وحجر العثرة في هذا السبيل، هو أنه لا يظفر بذلك تمام الظفر إلا من خلال الموت.

إن الشعرية الميتافيزيقية تحلم – دومًا – بحرية فريدة. وتُعَرَّفُ هذه الحرية بوصفها الامتداد الأقصى للروح نحو يوتوبيا لا بقاء فيها للضرورة. وكلمة "يوتوبيا" نفسها تعنى اللامكان. فالحرية الميتافيزيقية حرية فوق المكان. والحياة الأرضية من منظورها هي مكان الوجود المغترب الذي يستغرق لحظة قصيرة، ولكنها كافية لابتلاع الأشواق. وهذا الابتلاع فاجع للغاية، مؤلم، ومبدد للأمل في الإشباع، إنه تعطيل للتدفق الذي تنشده لنفسها الديمومة، الحياة، إذن، نشيد الغبار.

يقول البياتي:

أبحرت السُفُنْ

ما كان لم يكنْ

ويقول صلاح عبد الصبور:

تعالى الله، هذا الكون موبوء، ولا برءُ

ولو ينصفنا الرحمن، عجل نحونا بالموت

تعالى الله، هذا الكون لا يصلحه شيء

فأين الموت؟ أين الموت؟ أين الموت؟

إن الصراع الأعمى الذي يشتت مجرى الحياة ويمنعه عن الجريان في طريقه الصحيح، والفقر، والعجز، والأنانية، والخوف، والتعصب، والجشع، وهوس التدمير، والغواية، وجنون السلطة، وغيرها من فاعليات السلب والاستلاب، لمما يشكل مهادًا خانقًا للحياة في جانبها الأصيل بوصفها مناسبة ذكية للانطلاق نحو آفاقِ سعادةٍ موعودةٍ عن طريق تحقق القيمة في الزمن.

يقول صلاح عبد الصبور: "إن الله لا يعذبنا بالحياة، ولكنه يعطينا ما نستحقه، لأنه قد أسلمنا الكون بريئًا، مادة عمياء نحن عقلها، فماذا صنعنا به على مدى عشرات القرون، وقد كان باستطاعتنا أن نجعله جنة وارفة ظلال العدالة والخير والمحبة. لقد لوثناه بالفقر والاستعباد والطغيان"(١).

وعن هذا الكون الضرورة يكتب عبد الصبور:

ونزلنا نحو السوقِ أنا والشيخ

كان الإنسانُ الأفعى يجهدُ أن

يلتفَّ على الإنسانِ الكركي

فمشى من بينهما الإنسانُ الثعلب

عجبًا،

زَورُ الإنسانِ الكركي في فكِّ الإنسانِ

الثعلب

نزلَ السوقَ الإنسانُ الكلب

كي يفقأ عينَ الإنسانِ الثعلب

ويدوس دماغَ الإنسانِ الأفعى

واهتز السوقُ بخطواتِ الإنسانِ الفهد

قد جاء ليبقرَ بطنَ الإنسانِ الكلب

ويمص نخاعَ الإنسانِ الثعلب

يا شيخي بسامَ الدين

قل لي: أين الإنسانُ ... الإنسان؟

السوق مجاز مرسل عن الحياة التي استعار لها الشاعر صورة الغابة. والناس في غابة الحياة حيوانات يمثل الصراع شريعتها. الإنسان هنا مجرد ذكرى.

الإنسانُ الإنسانُ عَبَرْ

من أعوامْ

ومضى، لم يعرفه بَشَرْ

حفرَ الحصباء، ونامْ

وتغطّى بالآلامْ.

"يدعو بوذ – ومن صفاته أنه الكائن الذي استيقظ – الناس إلى أن يستيقظوا ويحرروا أنفسهم من وهم أن اشتهاء الأشياء يؤدى إلى السعادة"[٢]. ومعنى ذلك أن الحياة، في جانبها الطاغي، هي حلم التملك، غفوة ثقيلة تؤسس لوهم السعادة. وتؤكد الحكمة النبوية في الإسلام المعنى نفسه: "الناس نيام، فإذا ماتوا انتبهوا". الإنسان، إذن، مخدوعٌ بالحياة مادام عاجزًا عن التحرر من أكاذيبها.

إن التشاؤم ليس بعدًا من أبعاد الرؤية الميتافيزيقية، ولكن المواجهة هي البعد الطارف فيها. إنها غير مولعة كالرؤية الرومانتيكية مثلاً بتقطير الدكنة من الأشياء، بل مولعة بنزع القشرة الخارجية عن الأشياء من أجل النفاذ إلى اللحاء. والألم الرومانتيكي هو ألم الانسياب في تيار ناعم وغامض من الشجن والدهشة، أما الألم الميتافيزيقي فهو ألم الصراع بين الحقيقة والأقنعة التي تحجب نور الجوهر، وتحول بين الذات وخلاصها، وبين العالم واندفاعه نحو النبع المتعالى الذي ألهمه وجوده الأصلى.

برغم ذلك، تظل دائرة ما تجمع بين نماذج ثلاثة: الرومانتيكي، والميتافيزيقي، والعدمي، لتصهرها أحيانًا في سبيكة واحدة صلبة. هذه الدائرة، ببساطة هي الأسى العميق الذي يسببه الفقدان في عالم يضحي بأجمل إمكاناته لحساب عرضية وجوده.

هنا لا نستطيع أن نميز بسهولة بين "بليك" و"اليوت" و"الجامعة بن داود" أو بين "جبران" و"عبد الصبور" و"أبى العلاء المعرى" إذ تتداخل الأضواء والظلال في المنطقة المشتركة التي ينبع منها التعبير عن الأسى في

أكثر صوره مرارة. وهذا التعبير عن الأسى هو الذي يتعجل، في غير حالة، لحظة العناق مع الموت، يقول "ماكوري" إن الموت هو أعظم المعطيات كلها صلابة في الوجود البشري(٣).

ويقول "رينيه ماريا ريلكه":

في خطوتنا، دومًا، ما يقول إننا على

وشكِ الرحيل

... .

الزوالُ هو المعنى الوحيدُ لهذا الوجود

ويقول خليل حاوي:

ماتت البلوى

ومتنا من سنينْ

سوف تبقى مثلما كانت

ليالى الميتينْ

لا ادِّكارٌ يلهب الحسرةَ

من حينٍ لحينْ

لا فصول،

سوف نبقى خلف مرمى

الشمس والثلج الحزينْ

ويقول صلاح عبد الصبور:

أنا رجعت من بحار الموت دون موت

قابلني الموت فلم يجد لديَّ ما يميته،

وعدت دون موتْ

أنا الذي أحيا بلا آمادْ

أنا الذي أحيا بلا أبعادْ

أنا الذي أحيا بلا أمجادْ

أنا الذي أحيا بلا ظل،

بلا صليبْ

يسعى الشعر الميتافيزيقي – دائمًا – إلى تعميق البعد الدرامي في مفهوم الحرية، وذلك من خلال الاستبطان العميق لأشكال الصراع الأكثر تنوُّعًا بين الحرية والضرورة. وبرغم ذلك فهو ينظم هذه الأشكال كلها في عقد مضموني واحد يكتسب ندرة قيمته من استدعاء العنصر اللاهوتي على نحو مستمر.

في قصيدة "**الظل والصليب**" يعبر عبد الصبور عن الموت في الحياة من خلال شخصية الإنسان الذي فقد ملامحه، وخسر حريته الأصيلة بخسران رهانه على مجاوزة وضعه البشري المحدود، فأذعن للضرورة في أشقى تجلياتها. أما في "مأساة الحلاج" فإن الشاعر يعبر عن الموت بوصفه انتصارًا على الحياة من خلال شخصية الإنسان الإلهي الذي استعاد أصالة وضعه

الكوني من خلال انتزاعه لحريته الأصيلة، وانعتاقه من أسر وجوده العرضي في العالم.

كان يقول:

إذا غسلت بالدماءِ هامتي وأغصني

فقد توضأتُ وضوءَ الأنبياء

كان يريد أن يموتَ، كي يعودَ للسماء

كأنه طفلٌ سماوي شريد

قد ضلّ عن أبيه في متاهةِ المساء

بطل "الظل والصليب" بطل تشرف روحه على العدم، أما الحلاج فهو بطل الفناء في المطلق والاتحاد به. الموت في "الظل والصليب" هو معادل السأم، ولكن الموت في "مأساة الحلاج" هو معادل العشق. والمسافة بين السأم والعشق هي المسافة بين الاستهلاك والطزاجة. الموت المستهلّك ليس هو الموت البكر. إنه الفرق بين شيخوخة الأحلام وميلادها، ولكن الحياة، في الحالين، هي نشيد الغبار. والأسى الذي يتعجل مضاجعة التراب يكاد يكون واحدًا في نتوء إيقاعه. وما دامت "خطوتنا تقول دومًا إننا على وشك الرحيل" ومادام "لا اذّكار يلهب الحسرة" ولا فصول" فإن الحقيقة الثابتة من وراء كل صيرورة مهما كانتْ صورتها هي أن المثال الذي تحذو حذوه الحياة فتخطئ أو تصيب يقع فيما وراء هذه الحياة ويتميز عنها بكماله وجماله وديمومته.

وما هذه الحياة إلا ذرة متطايرة من الحاضر اللانهائى الذي يعيش إمكانه في واقع آخر يعلو على واقعنا؛ ذرة ترمز إلى الهباء. كأن "الشعور

في مروره بالمادة التي يجدها في هذه الحياة الدنيا، يُسقى كالصلب، ويستعد لعمل أنجح، من أجل حياة أخرى أشد"(٤). إن تعميق الإدراك لعرضية الحياة هو إحدى استراتيجيات الشعرية الميتافيزيقية في انشغالها بالكشف عن الحقيقة المطلقة في كل واقعة نسبية.

الزمن كله لحظة عابرة أو مروق سهم. وكثيرًا ما وصف المبدعون الحياة بأنها حلم. وفي مسرحة "الحياة الحلم" ل"كالدرون دى لاباركا" يقول باسيليو ملك بولونيا لكلوتالدو العجوز:

في هذه الدنيا يا كلوتالدو

كلٌ من يحيا فهو يحلم

ويقول للأمير سيخسموندو:

كن متواضعًا لينَ الجانب

لأنه ربما كنتَ تحلم

مع أنك ترى نفسكَ يقظًا

أما سيخسموندو نفسه فيعترف في المشهد الأخير:

هكذا وصلتُ لمعرفة

أن كلَّ السعادةِ البشرية

تمرُّ في النهايةِ كأنها حلم

ويتكلم عالم البيولوجيا "إى. دابليو. جى. فيبس" في "كتاب الزمن" عن "الزمان وعقولنا فيقول إن تجربة يوم كامل أو أسبوع كامل تتكثف في

لحظات قلائل في أثناء الحلم[٥]. ثم ينتقل، بعد ذلك مباشرة، إلى مواجهة الموت فيقول: "رغم ما قد يبدو من ابتذال في بعض القصص التي تحكي عن الإنسان المحتضر الذي يستعرض حياته كلها كومضة خاطفة تلوح أمام عينيه فإن هذه القصص تبدو صحيحة على نحو موثوق به. والقصة التي يرويها الجيولوجى السويسري "البرت هايم" الذي سقط في أثناء تسلقه الجبل، خير مثال على ذلك، إذ يقول: .... ما جال بخاطرى وما شعرت به في تلك الثواني الخمس أو العشر لا يمكن أن يُحكَى في عشرة أضعاف هذا العدد بالدقائق ... وشاهدت – كأنما يدور ذلك على مسرح بعيد ... حياتي الماضية كلها تستعرض نفسها في مشاهد متعددة"[٦].

إن الزمن ليس هو الساعة كما يقول "فييس". إنه أعمق بكثير من ذلك لأنه يرتبط بإيقاع أجسامنا ومشاعرنا، بل وموقفنا منه كذلك. ليس ثمة جوهر مطلق للزمن في حالة انتشاره وتشتته. والحياة، في صميم إيقاعها، هي انتشار وتشتُّت الزمان.

يبلغ عمر الأرض، في الدراسات الحديثة، حوالى ٤,٦ بليون سنة، ولكن الإنسان العاقل، كما نعرفه اليوم، ظهر فقط قبل بضع مئات الآلاف من السنين، وفي مقارنة تعاقبات **DNA** عند مجموعات مختلفة من البشر وجد العلماء أن كل البشر الحديثين يعودون بأصولهم إلى امرأة واحدة سموها "حواء" **Eve**. وهذه المرأة عاشت في أفريقيا قبل حوالي ٢٠٠٠٠٠ سنة لا أكثر، أى أن عمر الجماعة البشرية برمتها لا يتجاوز ألفي قرن من الزمان، أما متوسط عمر الإنسان الفرد فهو يبلغ أقل من ١/٢٠٠٠ من عمر جماعته الأم. ويقول الفيزيائى البارز "فرانك كلوز" إن ثمة نبوءة أكيدة، ومضمونة، ولا يمكن تجنبها، وهي أن الشمس التي ظلت تطلع في لون ذهبي فوق الأفق

الشرقي طيلة ١٠ بلايين سنة، تأخذ الآن في النمو إلى حجم أكبر ولون أشد احمرارًا.. وسوف يؤدي ارتفاع حرارتها، شيئًا فشيئًا، إلى غليان المحيطات تمامًا في المستقبل، وتتبخر السحب والجو إلى الفضاء، ويصبح الكوكب العاري بلا وسيلة دفاع في وجه العملاق الأحمر الذي يملأ كل السماء في أثناء النهار. ها هو جحيم دانتي وقد جلب في النهاية جهنم إلى الأرض"[٧].

بين الزمن النفسي والزمن الفيزيائي تتحرك الحياة، إذن، كطيف عابر يرنو إلى زواله. وشر الزمان، كما يقول برديائيف، يكمن، دائمًا، في تمزقه وتفتته. إن الخيط الذي يمتد دون قطعٍ ولا انقطاعٍ بين الأزل والأبد لا يتمثل سوى في الديمومة الإلهية: الدهر الذي يسمى به الله نفسه. الدهر هو النموذج الخالد للزمان. والتماهي مع ذلك النموذج وسيلة يحقق من خلالها الإنسان عُلُوَّه على المصير المحتوم. يقول صلاح عبد الصبور:

صافيةً أراكِ يا حبيبتي

كأنما كبرتِ خارج الزمان

هكذا يحاول الشاعر أن يتخيل حبيبته حرةً من براثن الزمان الذي تعكره شوائب التحول والتغير، وكما لاحظت "هيلين جاردنر"، بحق، فإن "الأسلوب الميتافيزيقي يعلي ويحرر الشخصية. وهو يُعَبِّرُ ــ بصورة جوهرية ــ عن الفردانية" في خصوصيتها الطارفة[٨].

وفي الجانب الآخر من التماهي مع النموذج الخالد للزمان، يقف الاعتراف الشجيُّ، فاضحًا وجع الإنسان المقيم منذ ظهوره على الأرض، ومُرَجِّعًا رثاءه الحميم لذاته.

بيد أن المرثية الميتافيزيقية تظل مهمومةً، في بعد من أبعادها، بإعلاء الشخصية وتحريرها، ومشوقةً إلى المثال الأعلى الذي يخايل رؤاها. إنها ليست مرثيةً أرضيةً إذا صح التعبير، بل مرثيةً مُحلِّقة. وهذا هو سر ارتفاعها بطينة الوجود البشرى إلى آفاق المطلق غير المنظور.

وهل من مات لم يترك له رسمًا
على الجدرانْ
وخطًا فوق ديباجةْ
وذكرى في حنايا قلبْ
وحفنة طينة خصبةْ
على وجه الفضاء الجدبْ
وما الإنسان ــ إن عاش ...
وإن مات –
..... وما الإنسانْ؟
(..... .....)
وقالت لي: بأن النهر ليس النهر، والإنسان
لا الإنسانْ
وأن حفيف هذا النجم موسيقى
وأن حقيقة الدنيا ثوت في كهفْ

وأن حقيقة الدنيا هي الفلسان فوق الكفّ
وأن الله قد خلق الأنام، ونامْ
وأن الله في مفتاح هذا البيتْ
ولا تسأل غريقًا كُبَّ في البحر على وجهه
لينفخ بطنه عشبًا وأصدافًا وأمواها
كذلك كنتْ
وذات صباحْ
رأيت حقيقة الدنيا
سمعت النجم والأمواه والأزهار موسيقى
رأيت الله في قلبي
(...... ...)
شعرت بأنني امتلأت شعاب القلب بالحكمةْ
شعرت بأنني أصبحت قديسًا
وأن رسالتي ... هي أن أقدسكم

إن ما ينبغى أن نتعلمه كدرس من الشعرية الميتافيزيقية هو أن "إرادة الحياة" تنتمى إلى الغريزة والتاريخ. وهي ـ لذلك ـ في صراع مرير مع الموت، ولكن "إرادة الخلود" تنتمى إلى ما وراء كلٍّ من الغريزة والتاريخ، وهي ـ على هذا النحو ـ تنفض يدها من الزمنية. والموت ليس عدوها

الرئيسى، وإن لم يكن صديقها الحميم، إنه فقط رفيق لأحد أسفارها العظيمة. وثمة ما يربط بين الخبرة التجريبية نفسها والخلود كما نرى في الهندوكية التي يعبر "فيفكانندا" عن رؤيتها قائلاً: "إن الطبيعة تأخذ الروح الغافلة عن نفسها من يدها، وترتفع بها إلى أعلى وأعلى حتى تسترد جلالها المفقود، وتتذكر الطبيعة الخاصة بها"[٩]. وهكذا "فالنفس الحقيقية، التي هي أبدية وعامة وشاملة، لا تعانى أى تغيير ... ووحدتها الفطرية مع الواحد لا يمكن أن تنفصم عراها أو تنبذ، على الرغم من أنها متنكرة ومختفية"[١٠].

إن الطبيعة التي تأخذ الروح الغافلة عن نفسها من يدها هي، ببساطة، المَجلّى الحقيقيُّ للحضور الإلهي في جوهره الإبداعى. والخبرة التجريبية تشترك مع ما وراءها في شيء أساسى هو الاحتفاظ بالقيمة الأزلية للذاكرة الحية التي يمتلكها الوجود الروحى. وهذا الوجود الروحى هو وجود عام تشترك فيه الطبيعة مع الإنسان، ولكن الطبيعة تظل أشد انتباهًا، واتصالاً مع منبعها، لا تنسى، ولا يخونها ماضيها أو تخونه.

يقول محمد علي شمس الدين:

كان يجالسني فوق العشب

على أكتاف مدينته

ويجاذبني أطراف الحلم وأطراف العالم

ينظر آونة للبحرِ

وآونة

ينظر في بحر كآبته

فتهاجر من جفنيه حمامة وعدٍ

تظهر بعد الطوفانْ

ويقول بأن الله تكلم في حنجرة العصفورِ

وحنجرة الوادى

وترنم في حنجرة الإنسانْ

لا بأسَ

قريبٌ منك الله إِذَنْ

وصلاتك أعمق من هذا البحرِ

وأبعد من تلك الشطآن

فأعزف من نفسك

حتى تعرف نفسك

يا ملكي

وحبيبي

ويقول:

هاجرت إليك

ودخلت سراديب الماضى

كي أسمع خفق دمى

في قدميك

... .

هاجرت إليك

لأضم إلى صدرى

حزمة ريحك

وأرى وجهي

يتلألأ في نزف جروحك

....

هاجرت إليك

وأنا لا أملك جلدي

في هذا الليل الثلجي

فهل تغلق دوني بابك يا مولاي؟

هل تطردني

من ملكوت سمائك

أو من كهف يديك؟

لا بأس أعود إليك

لا بأس ....

كان الموقف من الموت، دائمًا، يأخذ طريقًا من ثلاث: التمرد الذي يخفي خوفًا واسعًا من المجهول، التآلف الذي يخفي شوقًا ما إلى الاندماج في المطلق، والكراهة المشوبة بالألفة أو الألفة المشوبة بالكراهة.

تتحرك الشعرية الميتافيزيقية بين الحدين الأخيرين، وإن كانت تحاول – عادةً – أن تكون أقرب، في نقاء حدسها، إلى الحد الثانى منها إلى الأخير. وما يشجعها على ذلك هو انعطافها المستمر نحو حرية أصيلة تعلو على المعطيات التي لا تنتهي لعالم الضرورة.

تقول "املى ديكنسون"، وقد كان الموت موضوعها المفضل – كما يكتب ماكليش – في واحدة من أجمل قصائدها الشبيهة باللقطات:

لقد تحملته حتى حالت العروق الصغيرة

زرقاء في يدها –

حتى أصبحت الهالات المبتهلة

أرجوانية حول عينيها الهادئتين

حتى جاءت الزنابق وذهبت

لست أستطيع أن أحصي كم من المرات

وبعدها توقفت عن تحمله –

وجلست مع القديسين

لابد أن نلاحظ – كما لاحظ "ماكليش" – أن "تزاوج الصور هو تزاوج متراوح ليس فقط بين شيئين غير متجانسين بل بين عالمين أيضًا – العالم المرئي والعالم غير المرئي"(١١).

وتجيد الشعرية الميتافيزيقية إجادةً تامةً بناء الجسور الوطيدة بين هذين العالمين، ولكن الأهم من ذلك هنا هو هذا التعبير الدافئ الأليف عن الموت بوصفه انفتاحًا على حياة أخرى، بريئة من كل ألم، أبدية، نقية، وحرة.

يحفظ المتصوفة الكبار هذه الحقيقة عن ظهر قلب: إن علاقة السلام مع الموت تولِّدُ سجايا رائعة ـ التواضع، والرحمة، والتسامح، والشجاعة، ونبذ التملك. وهذه السجايا تزيل كثيرًا من الحواجز الحائلة بين كينونة الإنسان وطبيعة المطلق في الحياة نفسها، وقبل فناء الجسد البشري. وروي عن بعضهم أنه قال: رؤية الموت منة، ورؤية المنة باب من أبواب المشاهدة، والمشاهدة حالٌ لا تُبقي من البشرية إلا رسمها. وسئل الحلاج قبل موته: من أنت؟ فقال: أنا الحق، وأنشد بعضهم:

يا سيدي ... لو يسقط البَيْنُ

فكل ما دون النوى هَيْنُ

اثنان نحن الآن أم واحدٌ

أم أننا المقلةُ والعَيْنُ؟!

لقد كان "كير كجارد" ـ فيما يبدو ـ على حق عندما قال: إن عذاب الإنسان في جوهره، هو عذابٌ ديني. وربما عبر "البياتي" عن هذا العذاب تعبيرًا فريدًا بقوله:

يا من أوقفني ما بين الجسد المشدود كقوسٍ

والمطلقْ

يا من أوقعني في هذا المأزقْ

حَطِّمْ هذا الزروقْ

كان رمز القوس معروفًا في الحضارات القديمة كلها تعبيرًا عن دور الموسيقى والحرب في آن. لابد أن الريشة والسهم يفتحان الزمن لانتفاضة الوتر الذي يمتثل لصاحبه. كل من العازف والمحارب مزهوٌّ بمواهبه، وكل منهما يراهن، في أعمق لحظات التحدّي، على امتلاك الوجود. في حمى هذه النشوة، وهذا الخيلاء، يحدث أن يتدفق تيار في الاتجاه الداخلي كي يخطف الإنسان إلى المطلق.

يحدث ذلك لأن الرغبة في قهر الصمت والموت تظل قائمةً، دومًا في قلب واقع يتصف بالتناهي. وها نحن نقرأ من شذرات "هيرقليطس": "القوس يسمى الحياة ولكن عمله الموت". وعندما ينكسر القوس يغرب اسم الموت واسم الحياة معًا. إن ما يبقى، هنا، فقط، هو المطلق. لذلك يقول "البياتي" في قصيدة "دم الشاعر":

إلهي بين يديك أنا قوس فاكسرني

ولابد أن غياب الإنسان في المطلق يفقده اسمه بينما يمنحه، في الوقت نفسه، كل الأسماء:

منفيًّا يتطهر، لا اسم له، وله كل الأسماء.

ولابد أن لهذا التطهر علاقةً ما بـــ"الألم الكبير" الذي تفرط الحقيقة في استخدامه، كما يقول نيتشه، عندما تريد إخضاع الإنسان لسلطانها؛ فالحقيقة تخترق اللحم كما تخترقه السكين الحادة(١٢).

وإذا كانت الحقيقة، كما يقول النفَّري، هي وصف الحق، فإن الله موجود بهذا الاعتبار في كل ألم كبير، ولكن تميزه الطارف يكمن في مجاوزته لهذا الوضع عن طريق البرهان الحسي؛ إذ إنه يجعل من الحياة فرصة سانحةً لقصٍّ زوائد الحياة نفسها، فلا يبقى بها سوى ما يجعل منها استعادةً لوعي الخلق الذي يطور ذاته باتجاه الأبد.

هوامش الفصل الثاني

(١) صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت، ١٩٦٩، ص٨٦.

(٢) إريك فروم، الإنسان بين الجوهر والمظهر، ت: سعد زهران، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٨٩، ص٦١.

(٣) جون ماكوري، الوجودية، ت: إمام عبد الفتاح إمام، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٨٢، ص٢٨٥، ٢٨٦.

(٤) هنرى برجسون، الطاقة الروحية، ت: سامى الدروبى، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧١، ص٢٥.

(٥) جون جرانت، فكرة الزمان عبر التاريخ، ت: فؤاد كامل، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٢، ص١٥٨.

(٦) السابق نفسه، ص ١٥٨.

(٧) فراند كلوز، النهاية، الكوارث الكونية وأثرها في مسار الكون، ت: مصطفي إبراهيم فهمي، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٤، ص٢٩٢.

(٨) **Hellen Gardner, The Metaphysical Poets, Selection And Editing, Penguin Book, NewYork, 1972, p28.**

(٩) وليام أرنست هوكنج، معنى الخلود في الخبرات الإنسانية، ت: متري أمين، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٨٢، ص٢٦٠، ٢٦١.

(١٠) السابق نفسه، ص٢٦١.

(١١) أرشيبالد ماكليش، الشعر و التجربة، ت: سلمى الخضراء الجيوشى، دار اليقظة العربية، بيروت، ١٩٦٣، ص ١١٣.

(١٢) ماري مادلين دافي، معرفة الذات، ت: نسيم نصر، منشورات عويدات، بيروت/باريس، ١٩٨٣، ص٩١.

الفصل الثالث

الخمرة والنفس الخالدة

من بين ما ترمز إليه الخمرة من معانٍ متعددة، عبر تاريخ الثقافة الإنسانية، يكتسب معنى الخلود ميزةً خاصةً تنبع من كونه يناقض معنى الزمنية وينقضه.

يعنى الخلود امتدادًا غير منقطع في الزمان. وهو يرتبط كدالة بصورة الديمومة التي تمثل تدفقًا متصلاً ذا إيقاع متواتر ومتعاقب للوجود. والأبدية واللانهاية من أهم ألفاظ الحقل الدلالي ذاته وأكثرها ترددًا في الشعر.

وبرغم أن الخمرة تنشر إيحاءاتها من خلال القِدَم والعتاقة - وهما معنيان ينتميان إلى الأزلية على نحو أكبر - فإن اتصال الأزل والأبد في الماهية الإلهية هو ما يجعل الخمرة مُشارِكةً بدورها في معنى الخلود. وهنا نعثر على العلة الأصيلة في اتِّشاحِها بثوب قدسي. فالموضوع الضمني الذي يربط بين الأزل والأبد: موضوع الذات الإلهية هو ما يضفي على كل رمزية تتمثل أحد الطرفين، ولو جزئيًا، الدلالة المتعالية لكليهما معًا: لذلك كانت الخمرة هي صورة الأسرار الإلهية في الشعر الصوفي. وقد ارتبطت كذلك، بدءًا من هذه الإشارة، بالنفس الإنسانية المُلْهَمَة التي نفخ الله فيها من ذاته ما جعلها جديرة بالخلود. وذلك لأنها تنتسب إليه قبل كل شيء، وتنهل زادها النقيَّ من طبيعته النقية.

وفي الرمزية السايكولوجية، كما تقول "أنيلاجافية"، تنعكس النفس دائمًا في شكل دائرة أو كرة؛ فالدائرة أو الكرة تعبر عن إجمالية النفس بكل

مظاهرها، بضمنها العلاقة ما بين الإنسان والطبيعة[١]. وهي "تشير على الدوام إلى مظهر للحياة مفرد وأعظم جوهرية - كُلِّيتها النهائية"[٢].

سوف نعثر على صفة الاستدارة ذاتها في كثير من استعارات الخمر. من ذلك قول ابن المعتز:

فهات عقارًا في قميص زجاجةٍ

كياقوتـــةٍ في درةٍ تتوقَّدُ

كذلك قول أبي نواس:

وليس للـــــهمِّ إلا كُلُّ صافيةٍ

كأنهـــا دمعةٌ في عينِ مهجورِ

وقوله:

حاشا لدرةٍ أن تُبنى الخيامُ لها

وأن تروحَ عليها الإبلُ والشاءُ

بل إن الخمرة والنفس ليرتبطان صراحةً في دورة واحدة كما في هذا البيت للنواسي:

دارت، فأحيت، غير مذمومةٍ

نفوس حســـــراها وأنضائها

والخمرة التي هي الدرة والياقوتة وعين الديك وشمس الضحى ترجع بأصولها، عند النواسي، إلى قديم الدهر:

دهرية قد مضت شبيبتها

واستنشقتها سوالفُ الحِقَبِ

كأنها في زجـــاجة قبـــس

يذكو بلا سَـــــوْرةٍ ولا لهبِ

ومما لا شك فيه أن البيت الثاني يربط بين الخمرة والنور الذاتي لله مباشرةً من خلال، التناصّ مع قوله تعالى: ﴿ ٱللَّهُ نُورُ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ ۚ مَثَلُ نُورِهِۦ كَمِشْكَوٰةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ ۖ ٱلْمِصْبَاحُ فِى زُجَاجَةٍ ۖ ٱلزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّىٌّ يُوقَدُ مِن شَجَرَةٍ مُّبَٰرَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَّا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِىٓءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ ۚ ﴾.

سوف تمتد فكرة الاستدارة التي تربط بين الخمرة والنفس، حيث تشير الدائرة دومًا إلى ما لا بداية ولا نهاية له، عبر لحظة الحاضر ذاته، فيقول صلاح عبد الصبور:

وأنت يا حبيبتي أسقيتني خمرة

في كاسة مُدوَّرة

وطار قلبي ... ثم طرت إثره

ويقول خليل حاوي:

موجة تغزل في المرج فراشاتٍ،

وتغفو في خوابي الخمرِ

تغفو في قوارير البهارْ

الكأس والموجة، في استدارتيهما، لا تعبران فقط عن دائرية الزمن، بل يعبران أيضًا عن نوع من الدوار الذي يخلخل تأثيره من هيكل رؤيتنا واستجابتنا لما حولنا. إن الزمن الدائري، زمن الأبدية واللانهاية، هو زمن الوحدة والاكتمال. إنه، إذن، زمن الوجود حقًا: الوجود الذي لا يمتلك معناه بوصفه زمانيًا، "فالزماني يعنى ما هو ظرفي وعابر"[٣]. بل يمتلك معناه بوصفه حضورًا متصلاً. و"الحضور من حيث هو انتشار للكينونة له معنى الديمومة ... (تلك التي ينبغى أن نفهمها) باعتبارها حصولاً على الإقامة والاستقرار"[٤].

وما دامت النفس الإنسانية صدى واسعًا للنفس الكلية، فهل نعطي التأويل أرجحيته فنقول إن معنى من معاني انتشار الكينونة يصف الحضور الدائم لهما بوصفه حضورًا لازمانيًا في جوهره. وما رمز الخمر، في الحقيقة، إلا الصورة المجلوّة لهذا الحضور البهيّ في تعاليه على الشعور بالزمن، وفي تدفقه النشوان عبر ذاته وحدها.

ولعل هذا هو معنى قول الصوفي أبي يزيد البسطامى: "أوقاتكم مقطوعة، ووقتي ما له طرفان". وهو المعنى ذاته الذي قصد إليه القائل:

تَعَهَّدَنِي الزمان بكأس عشقٍ

فما نفدت، وما نفد الزمانُ

لابد أن نفهم، هنا، الماضي والحاضر والمستقبل بوصفها تقسيماتٍ إجرائيةً مراوغة، فما يوجد، حقًا، بالنسبة إلى النفس هو حاضر لا يغيب. وقد لاحظ بعض علماء الفسيولوجيا "أن مجرد إدراك الإنسان للزمن على أنه طولي **Linear**، في اتجاه واحد، يؤدي إلى اختلال الإنسان"[٥].

يقول صلاح عبد الصبور:

لو أننا كنا بشطِّ البحر موجتين
صُفِّيتا من الرمال والمحارْ
تُوِّجتا سبيكة من النهار والزَبَدْ
أسلمتا العنانَ للتيارْ
يدفعنا من مهدنا للحدنا معًا
في مشيةٍ راقصةٍ مدندنةْ
تشربنا سحابةٌ رقيقةْ
تذوب تحت شمس حلوة رفيقةْ
ثم نعود موجتين توأمينْ
أسلمتا العنانَ للتيارْ
في دورة إلى الأَبَدْ
من البحارِ للسماءْ
من السماءِ للبحارْ

قد يكون من الطريف، في هذا السياق، أن ننظر بروح جديدة، إلى شاعر عظيم مثل عمر الخيَّام بوصفه أبرز من تناول موضوع الخمرة على نحو يسمح بتأويلها عبر مستويات عدة، يجمع كل منها بين العمق البَادِه والشفافية الشديدة؛ فالخمرة عند عمر الخيام قبس إلهي يشفي جراح الزمن

لأن هذا القبس هو دالة الخلود، ومناط السعادة الأبدية، وسرُّ النفس التي تنتصر على العدم. هذه هي البنية الكبرى للدلالة، ولكنها تشمل طيها بنياتٍ فرعيةً أصغر يمثل كل منها تأويلاً خاصًا للحب أو الحرية أو الموت أو الزمن أو الحقيقة. من الصعب أن ننكر جانبًا عدميًا واضحًا في شعر عمر، ولكن من الصعب، كذلك أن ننكر هذا التألق الميتافيزيقي الذي يعتري شعلة وجدانه في أحيان كثيرة.

لا تَخْشَ أن ينتهي حظكَ في هذا الوجود

وحظي

وأن هذه الحياةَ لن ترى لنا شبيهًا أبدًا

لقد صبَّ الساقي الأبدي من ذلك الوعاء

ملايينَ الفقاعاتِ التي تشبهنا

وسوف يصبُّ المزيد

(رباعية ٤٦)

لقد حاول الخيام أن يتخطى دومًا حاجز الزوال إلى فردوس السلام الأبدي عن طريق التفهُّم والمصالحة والرضا. ولذلك فإن القيمة المهيمنة في شعره ليست هي "الهباء"كما يتبادر إلى ذهن الكثيرين، بل "الاندماج في سُنَّةِ الكون" اندماجًا ناعمًا مغتبطًا. وهذا الاندماج، كخيط في نسيج، يمثل الشعرة الدقيقة جدًا بين الإذعان للعبث والإنصات الخالص لصوت الإرادة القدسية في العالم. وسوف يؤدي هذا الإنصات، في لحظة من لحظات الإشراق الداخلي المفعم، إلى إدراكٍ أعمق لمعنى النفس الخالدة في مقابل الجسد الفاني.

سره في حضوره، في عروق الكائنات

هو الذي يجعلك تروغ من آلامك

كالزئبق الجاري

متخذًا كافة الأشكال من السمك

إلى القمر،

وكلها تتغير وتتلاشى فيما عداه،

هو الباقي

(رباعية ٥١)

وأيضًا:

طِبقًا لحساباتي، يقول الناس

خفض العام إلى حساب أفضل

لا، فالتقويم نفسه كان مثيرًا

للدهشة

لقد مات بالأمس من لم يولد في الغد

(رباعية ٥٧)

أخيرًا نقرأ:

الخمرُ ارتطمت بالخيط الذي يتعلق به وجودى

فليهزأ الدرويشُ إذن،

فمن الممكنِ أن يُصنَعَ مفتاحٌ من معدنِ

الوضيع

يفتح الباب الذي يولول خارجه

(رباعية ٧٦)

تتناول الرباعيات السابقة ثلاث مسائل: مسألة وحدة الوجود، ومسألة منظور الزمن، ومسألة الباطن الذي يضاد الظاهر، وهي مسائل تتعلق بصميم الفلسفة الصوفية. وهكذا فإن النفس الخالدة تبرر خلودها من خلال انتسابها إلى الباقي الذي لا يتغير أو يتلاشى، وبالتالي من خلال تعاليها على الزمنية، وهي لا تفعل ذلك إلا بوصفها حقيقة باطنة قد تقف على النقيض من الحقيقة الظاهرة، ولكن منها وحدها يُسبَك مفتاح السر الأعظم الذي يكابد من يتعلقون بأستار الظاهر أمنية إدراكه دون جدوى. وهنا تكون الخمرة هي هذه الحقيقة الباطنة التي ترمز إلى خلود النفس في مقابل الجسد الفاني الذي يتدثر بخرقة الدرويش، ويرمز إلى الحقيقة الظاهرة.

يقول الخيام:

خمرُ الكرومِ هي التي يمكنها بالمنطقِ المجرد

أن تفندَ الشيعَ المتنافرة

الاثنتين والسبعين

وتجعلَ الكيميائي المبدعَ في لحظةٍ واحدة

يحولُ معدَن الحياةِ الرصاصي إلى ذهب

(رباعية ٥٩)

ماذا تكون الخمرة التي تُفَنِّدُ الأباطيل، وترفع الحياة أضعاف قدرها الأصلى، سوى منحة إلهية مقدسة تعلو على كلّ نقصٍ بكمالها، وتقهر كلَّ فناءٍ بأبديتها! ومن يكون الكيميائي المبدع سوى ذلك الإنسان الرائي الذي يدرك الكنز الخفي في أعماق أعماقه! كأن خمر الكروم، هنا، هي حجر الفلاسفة الذي يثير في المخيلة الشعرية مسألة التحول الأسمى. هذا التحول الأسمى ذاته هو تحول الكرمة إلى نبيذ. لماذا الكرمة على وجه التحديد؟ لأن للكرمة — فيما يقول سيرنج — مدلولاً قربانيًّا(٦). مما يعنى أنها تجود بذاتها لصالح حياة أخرى أكثر فرحًا وامتدادًا. وهذه الحياة تتمثل في نبيذها المعصور: رمز النفس الخالدة.

انغلقتْ شفاهُ "داود"

لكن العندليبَ في مِزمارِ "بهلوى" المقدس

يستصرخُ الوردةَ أن تكسَو خدَّها الشاحب

"النبيذ، النبيذ، النبيذ، النبيذ الأحمر"

(رباعية ٦)

إن الوردة هي الحياة التي يستصرخها النغم القدسى أن تمتد وراء ضعفها وهشاشتها عبر ديمومة النفس. ولن يجعلنا تكرار كلمة "النبيذ" ننسى استدارة الوردة، ولا صورة انطباق الشفاه على المزمار في قبلة دائرية كأنها قبلة الحياة. ومن المهم أن نلتفت إلى أن العندليب هو "طائر الحب في الكثير من الأشعار الفارسية خاصة"(٧). إن الحب هو الذي ينادي البقاء، ويحرص على استنهاض الأبدي في المتناهي، لأنه — ببساطة — أصل فكرة الوجود

كما تؤكد ذلك أغلب الأطروحات الدينية الموثوق بها. وعندما ينتقل الإنسان من حالة الفاعل والمفعول ليكون الفعل ذاته، عندما "يبطل أن يكون المحب أو المحبوب ليكون الحب، ينشر الحب كما تنتشر نار تشع حرارتها وضوءها. وتصير أغنيته شبيهة بنشيد الأنشاد، الناتج عن أعجوبة الوحدة. فعلى المستوى البشري، النشيد يضع موضع التمثيل رجلاً وامرأة، أما على صعيد الفضاء الروحي، فإنه يعود إلى اعتماد الكون كله"(٨).

يقول البياتي:

حبي أكبر مني

من هذا العالم

ويقول:

مجنونًا كنت أنادي باسمك: كل الأسماءْ

كل المعبودات وكل زهور الغابات

وكل الربات

كل نساء العالم في كتب التاريخ

وفي كل اللوحاتْ

كل حبيبات الشعراءْ

مجنونًا كنت أنادي الله

ولأن الحب هو "الجنون في القلب" كما كان يقال، فقد سأل جلال الدين الرومي، قديمًا، صاحبه: أنت مجنون وأنا ثمل فمن ذا يقودنا إلى

المنزل؟! لم يك هذا المنزل، فيما أحسب، إلا "بيت الكنز" الذي يقول عنه الخيام:

... وقد يكون حرفُ الألفِ وحدَه

مِفتاحَ الطريق

إلى بيتِ الكنزِ، لو استطعتَ العثور

عليه

وقد تقودكَ الصدفةُ أيضًا إلى ربِّ البيت

(رباعية ٥٠)

والألف، بوصفه حرفًا، يسري، كما يقول ابن عربي، في مخارج الحروف كلها سريان الواحد في مراتب الأعداد كلها ... وهو قيوم الحروف، وله التنزيه بالقبلية، وله الاتصال بالبعدية، فكل شيء يتعلق به ولا يتعلق هو بشيء[٩].

وإذا كان الألف، عند الصوفية، علامة الأحدية، فإن النون عندهم علامة النفس الكلية، ولها صفة الاستدارة كما نرى: ن. وكان العرب، قديمًا، يرمزون بها إلى الدواة، وإلى الحوت. قال تعالى: ﴿نٓ وَٱلْقَلَمِ وَمَا يَسْطُرُونَ﴾. وقال ابن عربي: ن هو النفس الكلية، والقلم هو العقل الكلى. والأول من باب الكناية بالاكتفاء من الكلمة بأول حروفها، والثاني من باب التشبيه إذ تنتقش في النفس صور الموجودات بتأثير العقل كما تنتقش الصور في اللوح بالقلم[١٠]. وكما تنتقش في النفس صور الموجودات بتأثير العقل، تنتقش في

الخمرة صورة الوجود الأبدي ذاته، فيصبح الخلود صفة النفس التي اتسعت لتحتوى، في همتها، كل الأشكال الحية المتفاعلة.

انظر إلى الوردة التي تنشر عطرها فينا

إنها تضحك وهي تقول: إني أنشر

في العالم عطري

مزق على الفور الخيط الحريرى الذي يحفظ

كنزي

وانثر اللؤلؤ المكنوز فوق الحديقة

(رباعية ١٤)

ألم نقل إن معنى من معانى انتشار الكينونة يصف الحضور الدائم للنفس؟ ها هو، إذن، تمثيل دقيق لهذا الحضور ألفريد يعكس إيحاءاته من خلال الكلمات. والوردة التي تعني الحياة في امتدادها وراء ذاتها، وتعاليها على التجزؤ والموت، سوف تجد صداها الرمزى المدهش في كلمات الشعراء بعد الخيام، مؤكدة أصالة نسبتها، وعمق تداعياتها.

يقول طاغور:

... الوردةُ المتفحتة تحنُّ إلى

حرية النور

فحطم قيودك، يا قلبي، وتعالَ إليّ

ويقول ريلكه:

هاهي الورود ....

من يحملها في ألفة المنام ويغفو

عميقًا مع الأشياء

آه كم يعود خفيفًا

مختلفًا أمام النهار المختلف

أمام العمق المشترك

ويقول البياتي:

حتى كأن الأرض من جوعها

مدت إليك الفم تستجدي

حاملة إليك ياقوتها

وخاتم "اللبيك" والورد

نذرًا وقربانًا وتعويذةً

مسكونةً بالبرق والرعدِ

"حرية النور" و"العمق المشترك" و"طقس الغرس والنمو" هي المعطيات الكبرى لِتَوَسُّعِ الحياةِ اللانهائيِّ في أفق التقاء الله والإنسان. وهو أفق ثرى وحميم بما يكفي للكشف عن حقيقة الضوء والظل في لعبة المفارقة. يقول الحلاج: ما انفصلت البشرية عنه، ولا اتصلت به.

وإذا كان البوح هو إحدى الغايات المباشرة للخمرة كما اعتدنا القول، فإن الخمرة ــ في أحد جوانبها ــ حيلة ذكية لإفشاء سرِّ الاتصال الأكبر بين الله والبشر: وهذا السرُّ هو اللاتناهي أو الخلود.

وفيما عدا أن الله هو القديم والإنسان هو الحادث، وأن الله هو الموجد والإنسان هو الموجود، فإن إمكانات الصفات (قياسًا للفرع على الأصل) مفتوحة الحدود بين الطرفين، لا يحدها سوى قانون الاشتقاق.

يقول ابن الفارض:

وعنـــدى لـــسكري فـــاقةٌ لإفاقةٍ

لها كبـــدي لولا الهـــوى لم تُفَتَّتِ

ألفني الهوى مـــا لم يـــكن ثَمَّ باقيًا

هنا من صفات بينـــنا فاضمحَّلتِ

وشاهدتُ نفسي بالصفات التي بها

تحجَّبتَ عني في شهودي وحجبتي!!

فعانقتُ ما شاهدتُ في محو شاهدي

بمشهده للصحـــو من بعد ســـكرتي

ويؤكد "محمد إقبال" أن "الإنسان في نظر القرآن متاح له أن ينتسب إلى معنى الكون وأن يصير خالدًا"(١١).

وبصورة قد تكون أكثر تأثرًا بالمذاهب الصوفية الكبرى منذ عصر "أفلوطين"، وبالروافد الروحية المتنوعة، كان "اسبينوزا" قد اقترح أن النفس

البشرية لا تعرف الله من حيث كونها تعي انفعالات الجسد، بل من حيث كونها فكرة متعلقة بالشكل أو الجوهر الخالد لجهاز عضوي متضمن في التراتب الشامل للكائنات"(١٢).

ويبدو طرح "اسبينوزا" أقرب نسبًا إلى طروح "ابن عربي" و"الجيلي" و"ابن سبعين" و"جلال الدين الرومي" و"الششترى"؛ فالمذهب الإسلامي في وحدة الوجود قد أقام صرحه على فلسفة في الإلهيات العالية تستند، بدورها، إلى التأويل الباطنى أكثر مما تستند إلى التفسير الظاهري. وقد أتاح هذا التأويل لخريطة الرموز أن تتسع، ولحركة المعنى أن تنفتح إلى الأمام دون عائق يحول بينها وبين نماذج التوليد المختلفة.

من المهم أن نشير إلى أن العقيدة المصرية القديمة كانت أسبق العقائد إلى تأكيد خلود النفس الإنسانية، وفي مشهد حساب الكاتب "آنى" بعد موته حيث يوزن قلبه (التعبير الرمزي عن الضمير) يقول حورس المجيد: لقد أتيت إليك يا "أون ــ نفر " وأحضرت إليك "أوزيريس ــ آنى " .. قلبه كان على الميزان نقيًا ... لم يرتكب خطيئة ضد إله أو إلهة ... لقد وزنه "تحوت" وفقًا لأمر هيئة الآلهة وإنه بالحقيقة عادل وحق .. امنحه الفطائر والجعة .. ودعه يدخل إلى حضرة أوزيريس عسى أن يكون شأنه شأن أتباع "حورس" إلى الأبد .. إلى الأبد ..

مرة أخرى ترتبط الخمرة بالخلود "امنحه الفطائر والجعة" وبالقدر نفسه تبرز فكرة "العدالة" وفكرة "الوساطة الروحية" التي تدل بمعنى من المعانى، على "تراتبيةٍ ما تنتظم في مستوياتها الكائنات"، وسوف نجد هذه الفكرة ــ فيما بعد ــ في الدين والتصوف معًا.

من الواضح أن "الخلود" يحمل معنى كاملاً للحرية الأصيلة. وكما تحرر الخمرة الإنسان من خوفه، قلقه، حزنه، وسآمته، يحرر الخلود النفس من عرضية الزمن المتناثر الذي يمضى نحو الموت. وهذه هي العدالة في صورتها السامية.

يقول محمود حسن إسماعيل:

وما هي هذي الخمائل في قاع نفسي؟

وما ذلك السحر؟

من شبَّه في فراديس كأسي؟

أتعرف كيف انسلال الرؤى من خيالي؟

وكيف انصهاري بلحني عند اشتعالي؟

أتعرف كيف انكشافي لعمق الوجود؟

وأى القوى حطمت لي جميع السدود ...!!!

(......................)

أتعرف ما في كياني؟ وعمقي؟

... سر غريب

تخطى العصورْ

وفات الدهورْ

(.....................)

أتعرفني بعد هذا؟
وتدرك ماذا أغني!
أنا من سمائي وأرضي قطوفي،
ومن ثورة الروح للروح لحني!

ويقول كذلك:

إلهي! .. وما زال في الناي سرٌّ
وشطٌّ من الوحي ما زُرْتُهُ
(........)
وقاسمته كل زاد السكون
وكل الهوى حين صافيته
وكل الصباح، وكل المساء
وكل الدجى حين خامرتُهُ
(..........)
وكل العبير، وكل الأثير
وكل المصير إذا كنتُهُ
وفي كل ذرات هذا الوجود
أراه رنينًا تسمَّعتُهُ
وأصغيتُ فيه، وكررتُه
وجودًا لذاتي أخفيتُهُ!

إن النواة الصلبة **Hard Core** في شعر محمود حسن إسماعيل (شأنه في ذلك شأن كل الشعراء الميتافيزيقيين الكبار) تتمثل في علاقة الوجود الأصيل بالحرية والخلود انطلاقًا من مبدأ الحضور الإلهي. وهو المبدأ الذي يمثل تبريرًا أوليًّا لكل منهما. إن الإنسان يحمل بين جوانحه نفسًا نفخ الله فيها من سره. ويبدو ذلك السر فيها مثل الخمرة التي عتَّقها الدهر، شفّافًا وصافيًا ومدوّخًا.

إنه يحوي فرحًا ما، وانعتاقًا ما، يَنُمَّان عن مصداق المعنى الذي يبرهن على ذاته. وكل ما يعوق، في الظاهر، فرح النفس وانعتاقها إنما يعكس، في صميمه، أسْرَ الضرورة التي ينبغي علينا مجاوزتها بعد صراع مرير يفرز عبر مساره أشكال الألم والأسى والخوف.

وأنا عطـــر أسيـــــرٌ   يسأل الله الفـــــكاكا
أطلقـــيني أنتِ، إني   كدتُ أســـتافُ الهلاكا

كان "ليبنتز" يرى أن النفس العقلانية أو الروح تتضمن ما يفوق ما في الذرات الروحية **Monads** أو حتى مجرد النفس "البسيطة". إنها ليست فحسب مرآة لكونٍ من الكائنات المخلوقة وإنما هي كذلك صورة للألوهية. وهكذا فإن الفناء ليس مصير الإنسان أبدًا، بل التحول من نمطٍ إلى نمط وجود آخر.

ربما من الطريف أن يعلن "بمفيلد" عام ١٩٧٥ أن النفس أو العقل جوهر متميز ومختلف عن الجسم تمامًا(١٣). وبالتالي فهو لا يخضع بالموت للتحلل الذي يصيب الجسم والدماغ. إن العقل، كما يقول "شرنغتون"،

يستعصى على الكيمياء والفيزياء. وهكذا تصب نتائج علمى الفسيولوجيا والأعصاب، مرة أخرى، في مبادئ الفلسفة الروحية. وهو ما يجعلنا نصغى من جديد لحدس الشعراء، ونؤمن أن بعض الشعر يصيب، أحياناً، كبد الحقيقة برميةِ سهمٍ واحدة.

هوامش الفصل الثالث

(١) كارل يونج وجماعة من العلماء، الإنسان ورموزه، ت: سمير علي، دائرة الشيءون الثقافية، بغداد، ١٩٨٤، ص ٣٩٥.

(٢) السابق نفسه، ص ٣٩٥.

(٣) مارتن هيدجر، التقنية ـ الحقيقة ـ الوجود، ت: محمد سبيلا، وعبد الهادى مفتاح، المركز الثقافي العربي، المغرب، ١٩٩٥، ص٩٠.

(٤) السابق نفسه، ص ١٠٩، ١١٠.

(٥) حسن عباس زكي، الإنسان والوجود، دار النهار، القاهرة، ١٩٩٢، ص ٤١.

(٦) فيليب سيرنج، الرموز في الفن ـ الأديان ـ الحياة، ت: عبد الهادى عباس، دار دمشق، سورية، ١٩٩٢، ص ٣١٣ وما بعدها.

(٧) السابق نفسه، ص ٢٠٢.

(٨) ماري مادلين دافي، معرفة الذات، ت: نسيم نصر، منشورات عويدات، بيروت/ باريس، ١٩٨٣، ص ١٢٧، ١٢٨.

(٩) محيي الدين بن عربي، رسائل ابن العربي، هيئة قصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٨، ص١٢.

(١٠) محيى الدين بن عربي، تفسير ابن عربي، مج (٢)، المكتبة التوفيقية، القاهرة، بدون تاريخ نشر، ص ٣٣٣.

(١١) عبد القادر محمود، الفلسفة الصوفية في الإسلام، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٦٦، ص ٦٦٧.

(١٢) عقيل حسين، اسبينوزا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، بدون تاريخ نشر، ص ١١٦.

(١٣) روبرت م . أغروس، جورج ن ستانسيو، العلم في منظوره الجديد، ت: كمال خلايلي، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٨٩، ص ٤٣.

الفصل الرابع

البصيرة و الماوراء

البصيرة قوة إدراكية خفية تجعل اللامرئيَّ مرئيًّا على نحو من الأنحاء. والحضور فيما وراء المعطيات الحسية المباشرة للتجربة اليومية المألوفة في عالم الواقع هو ما يميز دلالة البصيرة عن دلالة البصر. وتمثل قوة ذلك الحضور نوعًا من الاستبصار. ويُعَدُّ الاستبصار حالةً من حالات التفرد والاستثنـــاء. وفي أي القرآن الكريم: ﴿ قَالَ بَصُرْتُ بِمَا لَمْ يَبْصُرُواْ بِهِۦ ﴾ أى علمت ما لم يعلموه بمحدودية أبصارهم: وأيضًا: ﴿ فَكَشَفْنَا عَنكَ غِطَآءَكَ فَبَصَرُكَ ٱلْيَوْمَ حَدِيدٌ ﴾ أى له ما لحدة بصيرتك من إدراك كوامن الأشياء ومكنوناتها المستترة.

وفي الكتاب المقدس يقول صاموئيل: أنا هو الرائي. أى الذي يرى ما وراء المرئى المنشور من حقيقة مطوية. ولعل الأطفال والشعراء الميتافيزيقيين هم أول من استخدموا إيحاء أشعة X لنفاذ النظر تحت سطح الأشياء؛ فرسومات الأطفال تشبه قصائد الميتافيزيقيين من هذا الجانب، غير أن الأطفال يتقنون هذه التقنية على مستوى المقياس الصغير بينما يتقنها الميتافيزيقيون على مستوى المقياس الكبير (الكون). وفي الحالين، كما هو شأن الصورة السالبة في السينما، يكون الضوء والظل عكس الصورة الموجبة. يتقن الميتافيزيقيون، كذلك، أكثر من غيرهم، تقنية "الهولوجرام" مما يفضي بتعريض جزء من الصورة إلى ظهور الصورة كلها بما فيها ذلك الجزء.

إن الشاعر الميتافيزيقي فيه من الطفل وفيه من الجشطلتيِّ ما يجعل من حساسيته حساسية أصلية من جهة، وشمولية من جهة ثانية. و"الأصالة الشمولية" إذن، هي مناط كل تعبيرٍ لافتٍ عن ماورائية الموجود.

إن "النفاذ" و"الكلية" بوصفهما شرطين للبصيرة الحقة يوضحان إحدى جدليات الحرية. كان "برادلي" قد اقترح، ذات يوم، صيغتين هما "الحرية من" و"الحرية إلى": الحرية من مظهر الكبح الخارجي ومن قوة الآخرين في تثبيط أفعالنا، والحرية إلى الفعل على نحوٍ كفء ومؤثر حين تختفي مظاهر الكبح السابقة(١).

لعل "النفاذ" و"الكلية" تمثيل لحركة تتقدم إلى أعلى حيث الحرية من "الظاهر" و"الجزئي"، بما هما مظهران خارجيان للكبح، صعودًا إلى فعل نابه التأثير يتميز بنقائه من كل إعاقة خارجية.

يقول محمد عفيفي مطر:

وخلت الأرض من كل دابة

فإذا قضيت صلاة العتمة

وأقبلت ملائكة الحلم

وأشرق النوم بنور شمسه الخضراء

وآيته المبصرة

فبرحمة منه خلعت أعضاء النهار

وفتحت في النصف الهالك نافذة

والتعقب بالنصف الحي

وقامت قيامة الرؤية:

ترجلت عن رسوم الشراشف

ورائحة المخدات

فهل تركت الأغطية على وجهي رسومها

الشجرية البارزة؟!

وجهي ورق يتطاير وثمار يساقطن

وأفرع تنمو ....

(..................)

وتعلو قامتي في جسد الحلم:

سهيل وردة خافقة في عروة القلب،

ينابيع دم معتمة تصحو،

خيول طلعت من "جزء عمّ"

اتسعت دائرة الأرض

سلام هي حتى مطلع الفجر .... سلام.

إن الرؤيا أفق من آفاق متعددة، تعيد اكتشافها بصيرة الرائي كي تنفذ من خلالها إلى كلية الحالة الماورائية. وتقوم الرؤيا بتفكيك الزمان والمكان، في حرية تامة، وتعمل، في الوقت نفسه، على تجميع العناصر المتنافرة في

سياق واحد مترابط يكتسب ملاءمته وتجانسه من علاقاتٍ يُعاذُ تفسيرها بوصفها أصداءً لبعضها البعض.

ويقول محمد الفيتوري:

أنت تعرف أني كثير

وأنك وحدك

وأعرف أنك قبلي

وأني بعدك

******

صرت وحدي في الناس مليون نخلة

كلما قطعونيَ أزدادْ

****

منذ أن مسني ... ومضى

تاركًا كنزه في فمي خلصت شهوتي

فهي موج يفيء إليه

وأجنحة من صبابةْ

****

هنا يلوح أفق آخر للنفاذ إلى كلية الحالة الماورائية، هو الانتباه إلى منطق "التعاكس الشفّاف"؛ أي إلى التشابه في الاختلاف، والاختلاف في

التشابه، على حد سواء. وهو الأفق نفسه الذي طرقه منصف الوهايبى، بعد ذلك، في عدد من قصائده:

هو في بعده

مثلما هو في قربه

ليكن

فأنا مثل ظلي

تعلمت كيف أجر ورائى

فضلة من ردائي

وأدخل فيما تشمع من ثوبه

وثمة أفق ثالث نتعرف إليه عند كل من صلاح عبد الصبور ومحمود حسن إسماعيل؛ وهو أفق أكثر مأساوية إذ يتجسد عبر الاختراق المتبادل بين "الاختيار والجبر" بالتعبير المأثور عن أهل علم الكلام. وتأمل مستوى الصراع بين إرادة الإنسان وقدره في ظل المنظومة الكلية للقصدية الإلهية يعطي "النفاذ" و"الكلية" بوصفهما شرطين للبصيرة، نكهة "خاصة" تضطلع بتحرير الروح عن طريق صهرها في بوتقة الغاية المطلقة.

يقول صلاح عبد الصبور:

حين فقدنا الرضا

بما يريد القضا

لم تنزل الأمطارْ

لم تورق الأشجارْ
لم تلمع الأثمارْ
حين فقدنا الرضا

* * *

حين فقدنا الضحكا
تفجرت عيوننا بكا
حين فقدنا هدأة الجنبِ
على فراش الرضا الرحبِ
نام على الوسائدِ
شيطان بغضٍ فاسدِ
معانقي، شريك مضجعي
كأنما قرونه على يدي

* * *

حين فقدنا جوهر اليقينْ
تشوهت أجنة الحبالى في البطونْ
الشَعر ينمو في مغاور العيونْ
والذقن معقود على الجبينْ
جيل من الشياطينْ
جيل من الشياطينْ

ويقول محمود حسن إسماعيل:

في البحر الفارق في الأسدافْ

روحي مجدافْ

قلبي مجدافْ

وسراب يبحر فيه سفين الكون بغير

ضفافْ

لم يبق شراعْ

لم يبق شعاعْ

(..........)

والذائب في أحضان الله يمد يديه

بغير ذراعْ

أعشى في الحب، ضرير القلب، يشدُّ

الثمر بغير قطافْ

(.........)

ألفان ... وعشرة آلافْ

وأنا طوّافْ

رأى "كانط" أن الحرية هي الخاصية التي تتميز بها الإرادة، وأن الإرادة نوع من العلِّية تتصف به الكائنات الحية، ولكنه رأى، كذلك، أن الإرادة الخيِّرة بإطلاق هي تلك الإرادة التي تستطيع مسلمتها دائمًا أن تتضمن في ذاتها القانون الكلى الذي تستطيع أن تكونه[٢].

من هنا، فإن بعض الشعراء الميتافيزيقيين ينظرون، بدرجات متراوحة، إلى القانون الكلي الذي تتضمنه مسلمة الإرادة الخيرة بإطلاق (إرادة الله) على أساسٍ من كونه مبررًا لاستدماج الإرادة الشخصية فيه، ومن ثم فإن الحرية التي تمثل خاصيةً تتميز بها إرادة الكائن الحي تجد إمكان تحققها الحق في تشبُّعها الكامل بمضمون الإرادة المطلقة، إذ إن الحرية، في ذاتها، شيء لا يمكن تمثله للعيان الحسى، ولا فهمه، ولا تحديده، كما يقول "كانط"، في مملكة وجودنا تلك. وهي لا تعدو أن تكون تصوُّرًا أو فكرةً ضرورية لقوام أفعالنا الأخلاقية.

يقول صلاح عبد الصبور:

لا تبحر عكس الأقدارْ
واسقط مختارًا في التكرارْ

ويقول محمود حسن إسماعيل:

خُضْ فجاج السر ما شئت فلن تسبر غَوْرَهْ
فهو يجرى في خلاياك دلالاتٍ وقُدْرَةْ !
وهو في كل الذي تبصر إن ألقيت نظرةْ
وهو في ترداد أنفاسك يُجرى كـــل ذَرَّةْ
(..................)
واشرب السر من السر ولو لم تدر سِـــرَّهْ
واشرب الكون هشيمًا كان أو شلال نضرةْ

ولا ينبغي أن تُؤْخَذَ هذه البصيرة الصوفية بوصفها مبدءًا لسلبية الفعل الكاملة في مواجهة الضرورة، وإلا لانتفت خاصية الحرية ذاتها حتى على مستوى الفكر الخالص، ولكن ينبغي أن تُفْهَمَ على أساسٍ من كونها مبادرة ذاتية نحو إعادة التناغم بين الفردية الإنسانية والغائية الإلهية العامة والمطلقة. وفي هذا السياق الدلالي، فقط، يمكن للصيغة الأخلاقية أن تتأسس كفاعلية تنهضٍ بالتاريخ في اتجاه النمو الحقيقي لأسباب السعادة التي يُعَدُّ الجمال المشتقٌ من ديمومة الله بتعبير وايتهيد، صميم ماهيتها. وذلك عبر صراع التاريخ ذاته مع عوامل السلب والاغتراب التي ينطوي عليها في عالم الضرورة.

نقرأ من صلاح عبد الصبور:

لما انتصبت وتعرت كالشمعةْ

وتوهج مفرقها بالنورْ

وهَدل سالفتاها كالذهب المصهورْ

أيقنت بأن الحرف المستورْ

قد يُكشَفُ للصوفيّ المغمورْ

إن أخلص في العشقْ

والطلسم المسحورْ

قد يلقيه الموج الليليّ

للصياد المقهورْ

إن وافاه الرزقَ

....

ربي .... ما هذا النورْ!

(..... ......)

يا ليل .... يا ليل ... يا ليل

حجرًا مسنونًا منضودًا كنتْ

وثنًا حسن الصورة

حسن السمتْ

عبرت بي آلاف الأقدام الهمجية

أقدام الأفكار الهمجية

والنيات الهمجية

فتآكلتُ وشُوِّهتْ

يا ليل .... يا ليل .. يا عين

داويني أيتها الغيمات الفضية

برحيق الأنداء الفجريةْ

يا نجم الليلْ

امسح ظهري بأشعتك البلوريّةْ

حتى أبدو مصقولاً في آخر هذا الليلْ

حين تلامسني إصبعها الورديّةْ

من "المرويُّ عليه" هنا؟ المرأة؟ .. الحقيقة؟ ... أم كلاهما بوصف إحداهما تمثيلاً للأخرى؟ . إن غياب مرجع الضمير يخلق الفرصة المناسبة لإحالات الحضور والغياب، ولكن المهم، حقًا، هو أن الإخفاق، هنا، يُولِّدُ شفرة العلوّ كما يقول "ياسبرز".

...... ولم تتنبأ لي الطير باسمك، رغم

استماعي إليها طويلاً ....

ولا كشفت لي السحائب رسمك، رغم تملّيَّ

منها طويلاً ....

(..... ....)

وتستقبل الصبحَ، حُمِّلتَ حملاً ثقيلاً

"سنقرئك، فلا تنسى"

هذا هو "النفاذ في تجربة الإنسان الداخلي أو الرائي، وهذه هي "الكلية"، بما هما شرطان للبصيرة في مجاوزتها محدودية النسبي إلى اتساع المطلق حيث يتحدد صراع التاريخ مع ذاته بوصفه رهانًا على تكثيف الخبرة الأكثر جوهرية وعمقًا في خليط خبراته.

وإذا انتقلنا، الآن، إلى مستوى آخر؛ هو مستوى التمثيل الاستعاري لموضوعات البصيرة بوصفها موضوعات إمكان وجدنا "العالم الأكبر والعالم الأصغر "الإنسان" بمثابة مرايا متقابلة، فالإنسان مرآة تعكس ما ينطوي عليه العالم الأكبر من عناصر ورقائق، والعالم ذاته مرآة صقالها الإنسان وفيها

تتجلى الصفات والأسماء"[٣]. هنا نعيد اكتشاف الماوراء ذاته بوصفه صورةً فينا، نقوم نحن بجلوها وإبرازها عبر صفحة روحنا، وما يُعَوَّلُ عليه، في مجال كهذا، هو استعداد صفحة الروح وقابليتها لذلك الفعل المنوط بها أصلاً، إن مزيدًا من الرهافة والشفافية والتوحُّد كفيلٌ أن يحقق الصفاء المشرق للذات الداخلية كي تصير مؤهلةً للتمثُّل والتمثيل. والجهد الذي نبذله في إرهاف النصل الداخلي لموجودنا الآخر (ذاتنا الأكثر أصالة) هو الذي يميزنا عن أنفسنا إذ يعلو بنا على أنفسنا، ويلقى بها في رحاب قدسها المنسيّ.

يقول عبد العزيز المقالح:

وفجأةً ..

رأتك روحى

لم يكن حلمًا ولا وهمًا

رأتك بعد أن صار لها الحزن رفيقًا،

والنوى دليلْ ..

ويقول محمد عفيفي مطر:

.... ووجهي ازدحمت فيه الكتابات،

البروق، الورق الأخضر، والمـــاء

(الحروف/ أمة من الأمم مخاطبون ومكلفون)

الطيور انفجرت في قبة الريح كما

تنفجر البئر،

تذكرت، هو الأفق الأريكة/

جسدت مقصورة، أملك ملكًا لم يكن

لي ليس للغير،

تذكرت ومن تحتي نهر الصور الحية

يجري

والينابيع تواشجن كما أقضى ..

تذكرت فجاءت كرة الأرض

وجاءتني السماوات وأبدلن

ثيابًا بثيابٌ.

إن الذاكرة، عند عفيفي مطر، هي النبع السيال لسلسلة الصور الأصلية في انعكاسها الأسمى، وهو ما يذكرنا، في كثير من اللحظات، بالعهد الدهري أو "ميثاق الذرّ" الذي أشهد الله، عن طريقه، الناس جميعًا على أنفسهم بينما هم وعدٌ خفي في صلب آدم. وقد كان بعض العارفين يقول إنه يتذكر تفصيلات ذلك اليوم البعيد، ويسميه "يوم لا يوم" أى زمان اللازمان.

والفكرة الصوفية عن "اللحظة اللازمنية" التي مثّلت بدء النزوع الإلهي إلى إيجاد الموجودات، هي التي تقف، عادة، وراء كل صورة قبلية تكسر حدود التناسب بين الزمن والكائن.

يقرن البياتي:

حبيبتي ... من قبل أن تولدى

أحببتُ عينيك، فمن أنتِ؟!

إنها لحظة التوازي المطلق كما يقول "جان جيتون" في تأملاته حول الفيزياء الكمية، حيث كان محيط الطاقة اللامتناهي مازال متدفقًا في ذاته، عبر ذاته لذاته، دون أن يتعرض، بعد، لأى غضونٍ تمسُّ سطحه المستقرّ.

كلنا يعرف شيئًا، بالتأكيد، عن إثارة فكرة الزمن الارتجاعى في روايات الخيال العلمى الشائقة. وأن يوجد الإنسان قبل وجوده ذاته، فهو شيء شديد الغرابة حقًا. وبرغم أن العلم الحديث يؤكد استحالة الارتحال عبر الزمان من الناحية العملية حتى في ظل مجموعة الحلول غير المألوفة التي اكتشفها "نيومان" و"أونتى" و"تامبورينى" من جامعة بيتسبرج لمعادلات أينشتين (وهي حلول تسمح من الناحية النظرية بذلك)، فإن "جون ويلر" كان قد اقترح من قبل اقتراحًا فيزيائيًا يحمل القدر نفسه من الإثارة؛ وهو "أن شبه الإلكترونات مرده أن هناك إلكترونًا واحدًا فقط لا إلكترونات عديدة كما نلاحظ (.....) ويندفع هذا الالكترون عبر الزمان إلى المستقبل ليصادف في النهاية حدثًا كارثيًا: نهاية الزمان، فيعكس هذا الحدث الهائل جهة الالكترون ويرسله إلى الماضى، وعندما يبلغ الالكترون الانفجار العظيم مرة أخرى يعود أدراجه إلى المستقبل من جديد .... وبذلك يصير في مقدوره توليد نسخ كثيرة لذاته... أى أن الالكترونات في جسمك والالكترونات في جسمى هي في الواقع الكترون واحد. والفارق الوحيد أن إلكترونات جسمى قد تكون أقدم من إلكترونات جسمك بآلاف ملايين السنين"(٤). تعطى أمثال هذه التصورات، في رأيي، سندًا تجريبيًا للرؤية الإشراقية في بعض جوانبها، كأن الموقف الماورئى لن يصبح، منذ الآن، على الأقل مفتوحًا، دون احترازٍ، على تأطيره

داخل إطارٍ ثقافي أسطوري أو شبه أسطوري. إن الماوراء، هنا، يكتسب مصداقه من الرجوع بمادة الواقع الصلب ذاته إلى احتمالاتها الأولية عبر درس جديد في الفيزياء الرياضية.

وليس من همي أن أثبت في بضعة سطور سلامة الحدس الميتافيزيقي الذي يملكه النبى أو الصوفي أو الشاعر. بيد أنه من همى، وهذا هو الأكثر ملاءمة لمنهجي في البحث، ألا أكرر تكريس تناقضات المنظور بين معرفة وأخرى، وأن أستعيد بصيرة المعرفة نفسها بوصفها كُلاً واحدًا مُتّسِقًا ومتكامل الأبعاد كالكون تمامًا، ذلك الذي يعمل، بتعبير "فردكين"، مثل شبكة قواطع ثلاثية الأبعاد تحت سطح الظواهر؛ أى أن الكون ليس بشيء آخر سوى شبكة إعلامية واسعة أو خزان لامتناهٍ من مخططات ونماذج تتشابك وتتدامج وفقًا للقوانين التي تمثل نظامًا ضمنيًا مستترًا في أعماق الواقع حسب تأكيد "دافيد بوهم".

إن عددًا من الفيزيائيين الجدد يقترح أن يكون الكون برمته "مجمع آثار". وهنا لا نستطيع أن نستبعد الميتافيزيقا ذاتها من حقل الفيزياء، وبصيرة الرائي سوف تتفتح، تأسيسًا على ذلك، بدءًا من بعض علامات قد يكون من أهمها "الصدى" برجعه الذي ظل يتوالد من رعشة وترٍ قد اهتزت مرةً واحدةً بقوةٍ في زمان سحيق.

يقول محمود حسن إسماعيل:

هكذا يخفق نايي بين إلهامي وبيني

يلهم الله ..... فيمضي وتر الروح يغني

فسواء رحت تغضي لائمًا أو رحت تثني

مزهري نشوان لا توقظه ضجة كوني

مذهبي؟ لا مذهب اليوم سوى أصداء لحني

ولها الخلد! ولي في ظلها سحر التغني

هي خمري! وهي حاني! وهي أعنابي ودنّي

ويقول صلاح عبد الصبور:

هي حالٌ أعطتني نُعْمَى النومْ

ويقينَ الصحوْ

حالُ الهابطِ من سطحِ الإعياءِ إلى

قاعِ الغفوْ

أو حالُ الصاعدِ من قاعِ الغفوِ إلى

سطحِ الإعياءْ

لم أسمعْ فيها الأصداءْ

لكن الأصداءَ استمعتني

لم ألمسْ فيها الأشياءْ

لكنَّ الأشياءْ

لمستني واعتصرتني

حتى أصبحتْ هواءْ

يتسربُ في المحوْ

ويقول البياتي:

اللهُ والقيثارُ في لهفتي

إليهما أوقدت نار الدليلْ

برّح بي العشق ولكنني

أموت في بوابة المستحيلْ

أدرج بالأكفان لكننى

أقوم بعد الموت في كل جيلْ

ويقول محمد عفيفي مطر:

أسندت رأسي مثقلاً بالشعر والقدرة

أغفيت .. أعضائي هي الأرض الوسيعة

والخليقة قبضة من طينتى

والناس أبنائي

يأخذ الصدى دلالات مختلفة على نحو متدرج، منها الرجع كما عند محمود حسن إسماعيل، ومنها حركة العناصر الكونية كما عند عبد الصبور، ومنها العود الأبدي كما عند البياتي، ومنها اندياح الواحدية عن الكثرة كما عند عفيفي مطر.

و(الصدى)، في كل الأحوال، هو نوع من الظهور الجديد، والمعاودة، والاستمرارية في شكل آخر. إنه "مجمع آثار". ويقول الشيرازي:

إن للوجود الحق ظهورًا لذاته في ذاته، هو المسمى بغيب الغيوب، وظهورًا بذاته لفعله ينور به سماوات الأرواح وأراضى الأشباح. ومن الواضح، تبعًا للشيرازى، أن (الصدى) تمثيل لظهور الحق بذاته لفعله لأن هذا الفعل هو نوع من الأثر.

تظل فكرة (الصدى)، بمعناها الأوسع، مهمة لتأسيس جينولوجيا الذات مما يؤكد استناد الوجود الإنساني، بل والكوني عامةً، إلى انتماء قوي يضفي عليه الغاية والمعنى. لذلك كان استشراف هذا الانتماء عملاً من أعمال (الحرية إلى) أكثر من كونه عملاً من أعمال (الحرية من). فـــ "كل إضافة جديدة في القوى والخصائص المميزة للإنسان تزيد من نسبة حريته بمجرد تميزها"(٥).

يقول محمد عفيفي مطر:

والأرض أقربُ من دمى ... فأنا اختيارُ الأرض

والأرضُ اختياري، والمواثيقُ

التي انعقدت بغيبِ الذر في الأصلاب.

يشهدُ مغزلَ الأفلاكِ والفجرِ المرفرف تحت

عرشِ الله أن النطقَ بالإشهادِ مختوم

بوشمِ دمي وطيني

النطق يشهَد أن رقَ الموثقِ المعقود

ما بيني وبين الربِّ يفتحُ أضلعي في لوحِهِ

المحفوظِ فانطقْ يا يقيني

وانفخْ دمي في الصورِ، ولتشهد يميني

أن المدائنَ والمدافنَ تحتَ محضِ اللمس

يرجفُ من رواجفِها انفجارُ المشهدِ اليومي والرؤيا

هكذا تلعب شجرة النسب دورًا مهيمنًا ومتصلاً في الامتلاء بالذكرى السعيدة التي تقهر النسيان، والتي يمكن للإنسان، بواسطة الحضور الدائم في قلبها، أن يفلت من أسر الأشياء، وأن يستعيد قيوميته عليها دون أن يفقد الهدف أو يبدد الوسائل.

هوامش الفصل الرابع

(١) W.J.T. Mitchell. The Politics of Interpretation, The University of chicago Press, 1983, p52

(٢) أمانويل كانط، تأسيس ميتافيزيقا الأخلاق، ت: عبد الغفار مكاوي، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٨٠، ص ١٠٣، ١٠٤، ١٠٥.

(٣) عاطف جودة نصر، الخيال: مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤، ص٨٩، ٩٠.

(٤) ميشيو كاكو، وجنيفر ترينر، ما بعد أينشتين، البحث العالمي عن نظرية للكون، ت: فايز فوق العادة، أكاديمية، بيروت، ١٩٩١، ص٢٠١، ٢٠٢.

(٥) ج.ب.راين، العقل وسطوته، ت: محمد الحلوجي، دار الكتب الحديثة، القاهرة، بدون تاريخ نشر، ص٢٥٥.

الفصل الخامس

صورة الإنسان الإلهي

للإنسان الإلهي، في الشعر، صورة الشاهد أو صورة الشهيد أو صورة الآتى. وقد ينصهر، أحيانًا، الشاهد والشهيد في صورة واحدة كما في شخصية السيد المسيح أو شخصية الحسين أو شخصية الحلاج. ويتبدَّى الإنسان الإلهي نبيًّا أو صوفيًّا أو مخلِّصًا، ولكل نموذج من هؤلاء تجليات متعددة بحسب السياق. والإنسان الإلهي، في مفهومه الدالّ. بطلٌ يزفٌّ حكمة الله إلى الإنسان ليوقظه من أوهامه، ويضحى من أجل إعلاء هذه الحكمة، ناهضًا بمن حوله نحو أفق جديد. وفي ذلك ما يلخِّص دوره في الحياة، ورسالته إلى البشر.

والأنا الشعرية نفسها ترى في شخصها، أحيانًا، هذه الميزة باعتبار قدرتها على الاتصال بالمنابع الأعلى، والاغتراف من أسرارها الموحية. وقد يكون هذا هو السبب في نبوية اللهجة الشعرية عند بعض الشعراء ممن ترسب في لا وعيهم شكلٌ ما عن العلاقة بين الشعر والوحي. وقد رأى بعض أهل الإشراق أن حضرة الخيال حضرة إمداد النبي والشاعر على حدٍّ سواء. ومن هنا فقد امتدت لفكرة العلاقة بين الشعر والوحي جذور قوية في تربة الفكر العرفاني ذاته. ومن هنا فإن الشاعر الميتافيزيقي، بصفة خاصة، يكتب عن النبي والصوفي والمخلِّص بلغة يغمرها إحساس الانتماء المشترك إلى حالة واحدة من القداسة.

وعادةً ما يختار الشاعر زاوية بعينها يلتقط من خلالها صورة الشخصية ــ الموضوع. ويحدد هذا الاختيار مدى العمق الذي يحتله بُعْدٌ دون

آخر في هذه الشخصية. وذلك من وجهة نظر الشاعر بالطبع. ويعين لنا هذا البعد الأعمق عنصرًا يقع عليه التصدُّر **Foregrounding** بين العناصر الأخرى التي تتشكل منها جميعًا فكرة البطل المثال في القصيدة. يقول صلاح عبد الصبور في (حكاية قديمة):

كان له أصحابْ

وعاهدوه في مساء حزنه ...

ألا يسلموه للجنودْ

أو ينكروه عندما

يطلبه السلطانْ

فواحد أسلمه لقاء حفنةٍ من النقودْ

ثم انتحرْ

وآخر أنكره ثلاثةً قبلَ انبلاجِ الفجرْ

وبعد أن ماتَ

اطمأنت شفتاهْ

ثم مشى مكرِّزًا مفاخرًا بأنه رآهْ

وباسمه صار مباركًا معمدًا

والآن يا أصحابْ

أسألكم سؤال حائرْ

أيهما أحبه؟ ....

من خسر الروح فأرخص الحياةْ

أم من بنى له معابدًا،

وشاد باسمه منائرْ

قامت على حياةْ

نجت لأنها تنكرت

والآن يا أصحابْ

أيهما أحبه؟

أيهما أحب نفسه؟

أيهما أحبنا؟

لا يظهر المسيح هنا سوى كطيف الخيال. إن البعد الأعمق في شخصيته هو قدرته على الامتداد بحضوره في الغياب. الموت، أبدًا، ليس حده الأخير. إنه بلا حدود. ولأنه كذلك فهو يتحول إلى ما هو أكبر، كثيرًا، من وجود عياني حسي قابل للتصريح به. إنه، بالأحرى، مبدأ أو قيمة تبثُ إشاراتها في فضاء الضمير. والعنصر الذي يقع عليه التصدُر، تأسيسًا على ذلك، هو الثنائية التالية:

الخيانة = الموت

الالتفاف = بناء الحياة.

بيد أنه بين الخيانة والالتفاف تتمُّ دعوة الإنسان الإلهي عن ذاتها بوصفها حقيقةً مغدورة. وهذه الحقيقة المغدورة هي المحدد المائز لفكرة البطل المثال في القصيدة.

وتقول نازك الملائكة في (زنابق صوفية للرسول):

من أبدِ الضوءِ جاءَ أحمدْ

من غابةِ العطرِ والعصافيرِ هلَّ أحمدْ

عبر عطور القرآن، عبر الترتيل والصومِ،

شعَّ أحمدْ

من عمقِ أعماقِ ذكرياتي

من سنواتي المختبئاتِ في شجر السرو،

من عطور الخشخاش واللوز وجه أحمدْ

يا طائر الفجر، يا جناح الزنابق البيض،

يا حياتي

يا بُعديَ الرابع الموسَّدْ

في أغنياتي

يا طلعة المشمش المُوَرّدْ

في زمني، عبر نهر عمري، في كلماتي

أحمد، أحمدْ!

يا لون، يا عمق، يا وجنة السر،
يا انفلاتي من جسدي،
من سلاسلي، من ثلوج ذاتي
من كل أقفال أمنياتي
يا طائر الصمت، والغموض الجميل،
يا شمعدان معبدْ
أنت المدى والصعود،
أنت الجمال والخصب، أنت أحمدْ
يا رمضاني، يا سكرة الوجد في صلاتي
يا وردتي، يا حصاد عمري، يا كل ماضٍ،
يا كل آتي!
و يا جناحي نحو سمائي ونحو ربي
يا قطرة الله في شفاه الوجود، يا ظلتي،
وعشبي
(....... ....)
أحمد يا شاطئ الأبدية
عبر سماء روحية الصمت، ليلكيةْ
تشرب صوفية الغيوم

يا لاعبًا بالضباب، يا عطش الجدليةْ

أحمدُ، أحمدْ

أنا وأنتَ، الطبيعة والبحر ... جو معبدْ

شمعة نذرٍ في خاطر المرتقى تتوقّدْ

والله في حلمنا المورّدْ

شُبَّاكُ مَسْجَدْ

شُبَّاكُ مَسْجَدْ

هنا ينطبع الوجود كله في مرآة الشخصية الموضوع؛ فمحمد عليه الصلاة والسلام هو المَجلَى الأشمل لبروز الأسماء والصفات في مسمياتها وموصوفاتها المختلفة حيث "أول ما خلق الله نوري" و"كنت نبيًّا وآدم بين الماء والطين". والبعد الأعمق في شخصية النبي، كما تراه الشاعرة، هو ما تحدث عنه الجيلي في (الإنسان الكامل) فقال:

الإنسان الكامل هو القطب الذي تدور عليه
أفلاك الوجود من أوله إلى آخره، وهو واحد
منذ كان الوجود إلى أبد الآبدين .... وهو
مقابل لجميع الحقائق الوجودية بنفسه، فيقابل
الحقائق العلوية بلطافته، ويقابل الحقائق
السفلية بكثافته[١].

ويقول الجيلي أيضًا إن الإنسان الكامل له من التمكين في التصور بكل صورة حتى يتجلى في هذه الصورة[٢]. وهكذا فإن العنصر الذي يقع عليه التصدُر في القصيدة هو تعدد مظاهر الجوهر الواحد. وتتصف هذه المظاهر كلها بالزمنية في مقابل لازمنية الجوهر:

.... يا كل ماضٍ، يا كل آتي!

....

يا قطرة الله في شفاه الوجود

إن البطل المثال في القصيدة بطل يأتي من وراء الكون كي يملأ الكون كله. من هذا المنظور نفهم لماذا تمَّ تفضيل كلمة "الرسول" على كلمة "النبى" في العنوان، ولماذا تمَّ تفضيل كلمة "أحمد" على كلمة "محمد" في متن القصيدة. إن دلالة الحركة الاستبدالية تعي جيدًا آليات عملها؛ فالرسول يعنى واسطة بين طرفين: المطلق اللازمني، والتاريخي الزمني، وهو لا بد أن ينطوي على كليهما لينهض بدوره؛ أى لابد أن يكون إلهيّا وإنسانيًا في آن. أما كلمة "أحمد" فمناطها مناط أفعل التفضيل بما يدل عليه اسم التفضيل من التميز والاجتباء والزيادة في الصفة، خاصة إذا لم يلحق به مُفَضَّلٌ عليه من أى نوع، فصار له مطلق الاختصاص بالفرادة مثل "الله أكبر" و "هو أعظم" و"أنت أقدر" ...إلخ.

ويقول عبد الوهاب البياتي في (عذابّ الحلاج):

عشر ليالٍ وأنا أكابد الأهوالْ

وأعتلي صهوة هذا الألم القتَّالْ

أوصال جسمي قطعوها

أحرقوها

نثروا رمادها في الريحْ

دفاتري تناهبوا أوراقها

وأخمدوا أشواقها

ومرّغوا الحروف في الأوحالْ

دمى بأسمالي

أنا هذا بلا أسمالْ

حر كهذي النار والريح، أنا حر إلى الأبدْ

يا قطرات مطر الصيف، ويا مدينة ما عاد

منها أبدًا أحدْ

موعدنا الحشر، فلا تداعبي قيثارة الجسدْ

أوصال جسمي أصبحت سمادْ

في غابة الرمادْ

ستكبر الغابة يا معانقي، وعاشقي

ستكبر الأشجارْ

سنلتقي بعد غدٍ في هيكل الأنوارْ

فالزيت في المصباح لن يجف، والموعد

لن يفوتْ

والجرح لن يبرأ، والبذرة لن تموتْ

إن البعد الأعمق في شخصية الحلاج، كما يراه البياتي، هو التمرد المباشر على الضرورة، وهذا التمرد، في الحقيقة، لا يجعل من الحلاج ثائرًا على الواقع من حوله فحسب، بل ثائرًا على ذاته كذلك. وتفضي الثورة على الذات، في النهاية، إلى تَلَهُّفٍ محمومٍ على الموت. والعنصر الذي يقع عليه التصدُّر، إذن، هو نيل الحرية الكاملة عن طريق تحطيم الحياة ذاتها بوصفها قيدًا موجعًا يأسر الروح في زنزانة الزمن.

وها أنا أنامْ

منتظر فجر خلاصي، ساعة الإعدامْ

ويكاد يكون ذلك هو ما أشار إليه عبد الصبور في (مأساة الحــلاج) على لسان مقدم مجموعة الصوفية:

كان يريد أن يموت، كي يعود للسماءْ

كأنه طفل سماوى شريدْ

قد ضل عن أبيه في متاهة المساءْ

كان يقول:

كأن من يقتلنى محقق مشيئتى

ومنفذ إرادة الرحمنْ

لأنه يصوغ من تراب رجل فانْ

أسطورة وحكمة وفكرةْ

ويذكرنا الحلاج، في تململه من وجوده الفيزيقى، بما قاله أحد الصوفية يومًا: الصوفي من لا تقلّه أرض، ولا تظله سماء. وفي كتاب "أخبار الحلاج" لماسينيون، وكراوس، جاء عن أحمد بن القاسم الزاهد أنه قال: "سمعت الحلاج في سوق بغداد يصيح: يا أهل الإسلام أغيثونى، فليس يتركني ونفسي فآنس بها، وليس يأخذنى من نفسي فأستريح منها، وهذا دلال لا أطيقه، ثم أنشأ يقول:

حويتُ بكلّي كلَّ كلك يا قدسي
تكاشِفُني حتي كأنَّكَ في نفسي
أقلّبُ قلبي في سواك فلا أرى
سوى وحشتي منه وأنت به أنسي
فها أنا في حبسِ الحياةِ مُمَنَّعٌ
عن الأنسِ، فاقبضني إليك من الحبسِ"[٢]

لقد وصل الحلاج بفكرة "القربان" إلى حدها الأقصى إذ قدّم جسده ذاته قربانًا لتحرره النهائي من عالم الاغتراب والتشيّؤ. وذلك لأنه "انتبه، دائمًا، إلى الحقيقة التي تقول إن غائيتنا أكبر من نشأتنا"[٣].

و"منحنى حياة الحلاج كله، ومناظر محاكمته كلها تجعل الحلاج يشبه المسيح ظاهريًّا"[٤].

إن صورة الإنسان الإلهي، إذن، هي صورةُ تَحَقُّقِ الغائية. والغائية رهانٌ على موت البشرى. ولهذا الموت صور عديدة قد يكون أقساها جميعًا وأكثرها حِدَّة نَفي الجسدِ ذاته. وتهاويه في منحدر الغياب.

يتميز الشهيد بأنه شاهد من نوع خاص: شاهد بدمه. والوردة التي رمي بها الشبلي صديقه الحلاج وهو على الصليب حين دُعِيَ الجميع إلى رجمه علامة تبوح بذلك. ففي مخزون استعاراتنا تقترن حمرة الوردة دائمًا بحمرة الدم. ولأننا "تجد البنية الشعرية للقصيدة في تناغم الدلالة الذي يقودنا إلى شفرة أو ثيمة"(٥)، فلا غرو أن تكون الوردة أو النبيذ أو الشفق أو الياقوتة أو الزعفران أو شقيقة النعمان أو العقيق أو الرمان أو غيرها من فصيلة الأحمر شفراتٍ أو ثيماتٍ لكل ما يشيء بـ "القربان" أو "الأضحية" أو "الفداء" في أمثولة الشاهد/ الشهيد. وتعمل استراتيجية التداعي أي "تقابل محسوسات تنتمى إلى حواس مختلفة"(٦). على تنمية الإيحاء النفسي الذي تقوم به ثيمة معينة **Theme** لشقٍّ أكثر من مجرى أمام تيار دلالة بعينها؛ فالنبيذ أشد جنوحًا إلى حسية المذاق، والوردة أشد جنوحًا إلى حسية الشمّ، والياقوتة أشد جنوحًا إلى حسية اللمس أو البصر، ولكنها، جميعًا، تشترك في تكريس لون الحمرة الذي يربطه سياق ما، في موقف ما، عبر لغة ما، بالقربان أو الأضحية أو الفداء. ومن هنا فإن طبيعة النموذج لا تنفصل، بحالٍ من الأحوال، عن خبرة التشكيل الثقافي الذي ينتج منظومة رموزه أو إشاراته حيث تُعَدُّ القيمة الروحية جزءًا لا يتجزأ من بناء هذه الخبرة. ومن المعروف أن النموذج "نمط مميز لاستعداد عام يلاحظ في عديد من الأشكال الفردية"(٧). ولكنه "يتميز بخاصية أساسية هي التطرف ... ومن هنا (يقال) إن ما هو نموذجى في الشخصية والموقف يفترض مخالفة الواقع اليومي"(٨). في صورة "الآتي"، وهي الصورة الثالثة للإنسان الإلهي. يبتكر الخيال الشعرى علامات تخص الوعد أو النبوءة؛ أى أنه ــ بمعنى ما ــ يبحث عما يلائم يقين

المستقبل المجهول من أطيافٍ نوّاسةٍ في الزمن. ويبدو أن "المهديّ" هو أشهر صورة للآتي في المخزون الروحي والمردود الشعري لذلك المخزون على حدٍّ سواء.

يقول محمد علي شمس الدين في (المهدي):

كنا ننتظر المهدي طويلاً

حتى جاءْ

لكن الأسماءْ

خدعتنا في بعض معانيها

قال الناسْ:

المهدي هو العباسْ

ونظرنا

كان العباسْ

كنبي رسمته الصورةْ

جذابًا كالأسطورةْ

وطويلاً

أطول من خط الأحلامْ

وجميلاً

أجمل من هُدين على صدر الإسلامْ

ومشى،

فمشينا خلف خطاهْ

كما يتبع نهرٌ مجراهْ

كنا فقراء وتوّابينَ

وأخلاطًا من زنجٍ وشعوبٍ مغلوبةْ

لكن الشعراءَ

(وكانوا أول من آمن بالأعجوبةْ)

وجدوا في منتصف الصحراءْ

أمرًا ما

ملتبسًا بين النار وبين الماءْ

بين المعجزة الكبرى والأكذوبةْ

فتواروا خلف مدامعهم

وانتظروا

أن يخرج من سردابٍ آخَرْ

مهدى آخَرْ

يأتى المهدي، كما في الأثر، كي يملأ الأرض عدلاً بعد أن مُلئت جورًا، كأنه يصل آخر الزمان بأوله حيث يعيد العصر الذهبى للفردوس المفقود: فردوس العدالة، والمساواة والحب. وفي الأخبار التي تجعل من

المسيح العائد عين المهدى، فإن المسيح عليه السلام يقوم بقتل الدجَّالِ الأكبر بباب من أبواب دمشق، ثم يقيم المِلَّة، ويحكم الأرض عددًا من السنين، ترعى فيها الشاة بجانب الذئب، ولا يفتك فيها أسد بحمل، ولا أفعوان بفرخ.

ومن الواضح أن البعد الأعمق في شخصية المهـدى، كمـا تـومئ القصيدة، هو القدرة على إشباع الحلم، وإطفاء عطش المغلوبين إلى الحـق. ومن هنا كان العنصر الذي وقع عليه التصدُّر هو "الكاريزما" التي لا يتميز، في نسيجها، بهاء الشكل عن ثراء المضمون وقوته.

جذابًا كالأسطورةْ

وطويلاً

أطول من خط الأحلامْ

وجميلاً

أجمل من نهدين على صدر الإسلامْ

وعلامات مثل "الأسطورة" و"السرداب" لابد أن تحمل شـحنةً مـن "المفاجأة الخفية" التي تعلق انبثاق محتواها على لحظة في المابعد. وإذا كانت الذاكرة هي مناط التفاعل مع صورة الشهيد فإن الحدس بما ينطوي عليه من توقع واحتمال هو مناط التفاعل مع صورة الآتى. وإذا كانت الفكرة الصوفية عن "اللحظة اللازمنية" التي مثلت بداية البدايات هي التي تقف، كما أسـلفنا القول، وراء كل صورة قبلية تكسر حدود التناسب بين الزمن والكائن، فـإن ظل هذه الفكرة نفسها يتحرك إلى الأمام ليمثل قوس النهاية في اتجاه مقابل، فيبدو قابعًا وراء كل صورة بعدية تكسر حدود التناسب بين الحلم واليقظة.

يقول محمد علي شمس الدين:

تقول لي النبوءة إن طفلاً

سيولد بين قلبك والخرابِ

وتختلف الخليقة فيه حتى

لينقسم التراب على الترابِ

تقول لي النبوءة إن شمسًا

ستطلع بين مكة والشعابِ

فواحدة لواحدة، وتبقى

إذا سقط الحجاب عن الحجابِ

ويقول محمد عفيفي مطر:

كل البلاد الغريبةْ

لما تزل في انتظاري

والأرض مفتاح داري

....

أنا وهج النار، سر الحرائق

في زيتها ... كلما بدل الليل

موسمه وارتفعت في الأباريق

دمدمة العطش الحجرى

وصلصل خوف الينابيع تحت خيول

البرابرة ... انكسرت طينة الذاكرةْ

وفتحت فيها النوافذ للنار والغيم

كسّرت وجهي مرايا نعاس على أول

الحلم، فانفتح النهر

وجهي الجزيرة في النهر يلتمُّ

من حولها الطمي، تسكن في عشبها

أمم من شظايا المحار المفضّض

والسمك المتوهج بالزرقة ـــ الخضرة ـــ

الأعين الذهبية .....

....

والأرض لما تزل في انتظاري

من المهم أن نلاحظ أخيرًا أن صورة الإنسان الإلهي (شاهدًا وشهيدًا ومُخلِّصًا مُنْتَظَرًا) تغرى بالاستدماج، خاصةً أن ثمة ما يربط بين الشاعر والنبى والصوفي على المستوى الرؤيوى كما سبق لنا القول. إن ثمة حساسية استثنائية لباطنيات الوجود تجمع بين الثلاثة، وتضمهم في حالةِ كشفٍ مستمر. وهم حملة أسرار، ومؤولو حقيقة، وسدنة رموز. إنهم، ببساطة، يضيئون جانبًا غامضًا من إمكانات الوجود لإيضاء إلا بهم. ولذلك فلا عجب أن نرى الأنا الشعرية، في بعضٍ من مواقفها أو كلها، نوعًا من القرابة بينها وبين البطل المثال الذي يداعب أشواقها.

يقول محمد علي شمس الدين:

مددت يدي لألمس نجمة في الصحن

عند قدوم (سالومي)

فلم ألمس سوى غصنين من أغصان

جمجمتى

وعاجلني من الإرهاق مَسٌّ

صحتُ: أدركنى أنا الحلاَّجْ

ويقول عبد الوهاب البياتي:

أتكور طفلاً أولد في قطراتِ المطر

المتساقط فوق الصحراء العربية، لكن

الريح الشرقية تلوي عنقى، فأعود إلى

غار حراء، يتيمًا، يخطفني نسر،

يلقي بي تحت سماء أخرى ...

وتقول نازك الملائكة:

أحمدُ، أحمدْ

أنا وأنت، الطبيعة، البحر ... جو معبدْ

شمعة نذر في خاطر المرتقى تتوقدْ

....

أنا وأحمدْ

أنا وأحمدْ

سكون ليلٍ، ورجع تسبيحة تتنهدْ

أنا وأحمدْ

نشوة قديسة تتعبدْ

....

نحن، أنا، أنتَ والأعالي

ليلُ وصمتُ،

والله في روحنا غناءْ

وما دام "الشاعر يصبح ناطقًا باسم اللغة الكونية للرمزية" كما يقول "يونج"(٩)، فإن حلوله في إهاب الشخصية المقدسة أو حلول الشخصية المقدسة في إهابه هو استعادة لمفهوم الكلمة كفعل: "في البدء كانت الكلمة"، واستعادة لمفهوم الفعل كخلق أو فيض ذاتي: "إنما أمره إذا أراد شيئًا أن يقول له كن فيكون"، واستعادة لمفهوم الخلق أو الفيض الذاتي كمخططٍ غائيٍّ يتمثل من خلاله الوجود طبيعة موجده. وهكذا تكتمل دورة: الله ــ الكون ــ الإنسان، ليشفَّ فيها كل طرفٍ عن غيره. بحيث نتمكن، ولو للمحةٍ من طرفٍ، أن نهجس بالوحدة الأصلية المطلقة التي يتجلى اختلافها عن ذاتها، فقط في التدرج الذي تأخذه مراتب تنزلاتها، كما يقول العرفانيون، من الهاهوت إلى اللاهوت إلى الجبروت إلى الملكوت إلى الناسوت.

هوامش الفصل الخامس

(١) عبد الكريم بن إبراهيم الجيلي، الإنسان الكامل في معرفة الأواخر والأوائـــل، ج(٢)، دار الفكر، القاهرة، بدون تاريخ نشر، ص٧٤، ٧٥.

(٢) لوى ماسينيون، وباول كراوس، أخبار الحلاج، منشورات الجمل، كولونيا، ألمانيا، ١٩٩٩، ص ٥٧، ٥٨.

(٣) عبد الرحمن بدوي، شخصيات قلقة في الإســـلام، دار ســـينا للنـــشر، القـــاهرة، ١٩٩٥، ص١٤٣، ١٤٤.

(٤) السابق نفسه، ص١٤٥.

(٥) **Robert Scholes, Semiotic And Interpritation, yale University Press, New York and London, 1982, p56.**

(٦) جون كوين، بناء لغة الشعر، ت: أحمد درويـــش، مكتبـــة الزهـــراء، القـــاهرة، ١٩٨٥، ص١٥١.

(٧) صلاح فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، الهيئة المصرية للكتاب، القـــاهرة ١٩٧٨، ص١٥٣.

(٨) السابق نفسه، ص١٦٢، ١٦٣.

(٩) **ELIZABETH WRIGHT. Psychoanalytic Criticism: Theory In Practice, Methuen, London And New York, 1984, p72.**

الفصل السادس

مدارات الـــرمـز

الأعداد والأشكال والحروف الميتافيزيقية

تعرفنا من قبل إلى بعض الرموز الميتافيزيقية المهمة مثل المرآة، والخمرة، والوردة، والصدى. وهناك، أيضًا رموز أخرى لا تقل أهمية مثل اللؤلؤة، والمحارة، والمشكاة، والسفينة، والرحيق، والنسيم، والقيثار، والطير وغيرها. وما يضفي الميتافيزيقية على هذه الرموز، جميعًا هو ارتفاعها من معجمها اللفظي إلى مستوى الأمثولة أو تحولها من نسق الاستعارة الجزئية إلى نسق الاستعارة الموسَّعة ضمن سياق مُشَبَّعٍ بحساسية ما ورائية عالية.

بيد أن هناك طائفة ثانية من الرموز يمكن لنا وصفها بكونها متيافيزيقية في ذاتها مثل طائفة الأعداد ١، ٣، ٧، ١٠، ١١، ٤٠ أو حروف أ، ب، ق، م، ن أو أشكال النقطة والدائرة والقوس ....إلخ . وهذه الطائفة من الأعداد والحروف والأشكال لها صداها الواسع في الثقافات الروحية منذ فجر التاريخ. وبرغم كونها ذات طابع مجرد خالص، وتتمتع باستقلال ذاتي واضح عن الأنساق والسياقات الخطابية التي تدخل معطياتها في تكييف دلالات سائر الرموز على نحوٍ ما، فإن التعبير، من خلالها، لم يحتل حيزًا رحيبًا في الشعر الميتافيزيقي. وربما كان السبب الأكبر في ذلك هو امتصاصها، رغم ميتافيزيقيتها شبه الخالصة، في الأدائية السيميائية القديمة التي يُعَدُّ السحر مشغلتها الأساسية. وإذا كان السحر ذاته فعلاً ميتافيزيقيًا، فإنه يمثل، في الحقيقة، نوعًا من الميتافيزيقا النفعية التي تهبط إلى مستوى

الأغراض العامة والهوى الشخصي مما يخلق كثيرًا من التحفظات لدى الضمير الميتافيزيقي الأصيل الذي يعلو بشرف الميتافيزيقا على غوايات الحياة ليجعل منها درسًا تأمليًّا واستبطانيًّا عميقًا يكشف عن المعنى وراء المعنى.

بيد أن هذا الاحتراز لم يكن ليعني تجاهل الرمزية الخالصة كليةً بقدر ما كان يعني مزيدًا من شرطية استحضارها داخل النص الشعري، خاصةً وأن موجة حديثة من الشعرية كانت قد اقتحمت حلبة الممارسة مسلحةً بأخلاطٍ من الغنوصيات البدائية والوثنية والقبالية لتعلن عن نفسها بوصفها دينًا طبيعيًا جديدًا يطرح نفسه عبر طقسية السحر والجنون والشبق بما يقترب بنا، مرة أخرى، من مشاهد عبادة باخوس، وعربدات ديونيزوس، وانعتاقات مزدك.

والأمر هنا أن هذه الروحية الجديدة مادية في محصلتها الأخيرة، بل تنطوي – أيضًا – على تطرف حسي جارف يتجلى في تمجيد العلامة الأيقونية. وقد يكون أدونيس، على سبيل المثال، واحدًا من القادرين على لفت الانتباه في شعره إلى ذلك الاتجاه. ولكننا نلاحظ، كذلك، كثافة المنحى ذاته في شعر "رونالد جونسون" (فلنتأمل مثلاُ مجموعته الشعرية ١٩٨٠ – **ARK**) وشعر "ليروي جونز" أو أميري بركة (فلنتأمل مثلاً مجموعته الشعرية **Black Magic Poetry – 1969 J**) وغيرهما.

في الشعر الميتافيزيقي، بمفهومه الأكثر جوهرية، تتخلَّى العلامة الأيقونية (العدد أو الحرف أو الشكل) عن مكان التصدُّر الذي تضعها فيه

السيمياء، كما أنها لا تربط نفسها بهذيان الجنون أو فحيح الشبق، ولكنها تعمل على تكريس دلالتها الأصلية، وتوليد علاقة نفسية وعقلية بين هذه الدلالة ونظائرها في الكلام الشعرى بحيث تخلق حالةً ترانسندنتالية Transcendence تشير إلى الجوهر الثابت وراء الظواهر الحسية المتغيرة أو إلى الكمون Immanence الذي يميز حقيقة مطلقة قائمة بذاتها، ولكنها تنشر تجلياتها في الزمن.

يقول حافظ الشيرازي في غزلية جميلة من غزلياته:

بماء البحار السبعة

وبمئات النيران

لن يذهب اللون الذي فعلته خمر

العنقود في خرقة الزاهد ....!!

ويقول محمد علي شمس الدين:

يتكسر قلبي في حضرة وجهك يا مولاتي

....

وجهك ذي الأبواب السبعة والأقفالْ

وأنا أحمل مفتاحي بيميني

وأنقّله بين العين وبين القلبِ

وحين أرى أن الأبواب السبعة موصدةُ

ويدي لا تملك حتى أطراف أصابعها

والناس تحدق بي، وتقول: هو المجنونْ

أرضى بنصيبي

وأقول: أنا المجنونْ

ويقول عادل عزت من قصيدة (السبعة):

نعم أنا السبعة في الواحد. إنني

المرايا تأخذ الأشياء في أعماقها

بغير أن تحرك الأشياءْ

....

جسم يروح للتراب نادمًا وغير نادمٍ

فتمضي روحه تلحق بالأرواح في الفضاءْ

إن للعدد ٧ مكانة خاصة بين الأعداد الميتافيزيقية. ولعله أكثرها شهرة على الإطلاق. ويوضح معدل تكرار وروده في الكتب المقدسة ماله من أهمية بالغة.

يشير "سيرنج" إلى أن "التقويم ذا الفروع السبعة في اليهودية القديمة يستدعي حضور يهوه في معبده". وفي التوراة يجب أن يرتاح الإنسان في اليوم السابع، وذلك هو أصل السنة السبتية (سنة كل سبع سنوات) ..... ويعطي إنجيل يوحنا سبعة ألقاب تناط بالسيد المسيح عليه السلام، وهي تتضمن ٧ تأكيدات من المسيح على ذاته .... وفي العالم الهندي، ما إن ولد

بوذا حتى خطا سبع خطوات حملته إلى حافة العالم قائلاً "إنني أكمل العــالم" .... وفي الصين تدرك الأعداد الفردية المذكرة (يانغ) كمالها في السبعة ... وغالبًا ما يكون الرقم ٧ رمزًا للطوبى أو الكلية"[١].

وفي القرآن الكريم ثمة سبع سماوات وسبع أرضين، كما أن المــسلم في فريضة الحج يقطع سبعة أشواط بين الصفا والمروة. ويقــول الــصوفية المسلمون إن لله تعالى سبعة أسماء تمثل الأصول تقابلها سبعة مقامات للنفس لكل منها نوره الخاص كالآتي:

لا إله إلا الله	النفس الأمارة	نور أزرق
الله	اللوامة	أصفر
هو	الملهمة	أحمر
حى	المطمئنة	أبيض
واحد	الراضية	أخضر
عزيز	المرضية	أسود
ودود	الكاملة	نورها ليس له لون

توضح هذه السيميوطيقا الصوفية مدى عمق الروابط التساهمية التي يولدُّها العدد ٧ بين اسم الذات الإلهية وصفة الــنفس الإنــسانية ومــدلولها الضوئى كما لو أننا في مواجهة قوس قزح بثراء تركيبه اللونى المدهش.

❖ كان فيثاغورس يقول: إن الكون هو عدد وإيقاع؛ لذلك لم يكن العدد والإيقاع منفصلين يومًا أو معزولين عن الرمزية العميقة للكون، فهناك علامات سلم الأنغام السبعة التي تُعَدُّ تعبيرًا عن علاقات التكامل والتنويع والتناسق الشامل في أساس النغم. والعدد ٧ هو عدد الأسرار والحقيقة الخفية. وكان أبو يزيد البسطامي يقول: أنا كل السبعة. ومن المعروف لدى الصوفيين الأوائل أن للقرآن ظاهرًا وباطنًا، وأن لباطنه سبعة أبطن. وقد يكون للعدد ٧، كما هو ملاحظ في بعض الأحيان، علاقة بالسحر كذلك، وقد انحدر هذا السحر من الديانتين الأورفية والفيثاغورسية القديمتين، وربما ــ أيضًا ــ من ديانات الأسرار المصرية في عهود بعيدة. وفي أدبيات القبالة اليهودية وضع لكل حرف من حروف الأبجدية مقابلة العددى، فكان العدد ٧، وفقًا لمنهج كورنيليوس، مقابلاً، كما يقول "ولسن"، لحرفي **O. Z**[٢] ولا بد أن نلتفت، هنا، إلى تماهي حرف **O** مع شكل الدائرة التي تشير، فيما أسلفنا القول، إلى مجمل النفس في قواها الكلية الجامعة، كما أن حرف **Z** كان يعني، في اليونانية القديمة، معنى "حي" أو "حياة" ولاتصال الأعداد بالحروف، عمومًا، شأن عظيم الأهمية في التراث الثقافي العرفانى على اختلاف روافده وتباينها. وقد أشار الإمام ابن عربي إلى ذلك في "كتاب الميم والواو والنون" من رسائله فكان مما قاله: .... فأما الواو فهو حرف شريف له وجوه كثيرة ومآخذ عزيزة، وهو أول عدد تام فإن له من العدد ستة فأجزاؤه مثله وهي النصف وهو ثلاثة والثلث وهو اثنان والسدس وهو واحد فإذا جمعت السدس إلى الثلث إلى النصف كان مثل الكل فيعطى الواو عند أصحاب الحروف ما تعطيه الستة من العدد عند العدديين كالفيثاغوريين ومن جرى على مذهبهم.

والواو مولّد عن حرفين شريفين هما الباء والجيم (ب= ٢، ج = ٣ . من ثم فإن و = ب × جـ)، والباء لها رتبة العقل الأول لأنه الموجود الثـانى أى في الرتبة الثالثة من الوجود.... والجيم أول مقامات الفردانية"[٣].

يقول محمد علي شمس الدين:

أعرب يا أبتاه:

الحرية: مبتدأ لم يبدأ

والوحدة: قائمة في الموت،

يقول الصوفيونْ.

والأرض: خرابُ

(يقتلها من يحييها)

أنموت لترفع رايتها الفوضى؟

جَ

مَ

لُ

مجنون في الصحراء يدور

ويرقص كالدرويش فيضطرب الأعرابُ

صراخ الوحش قريبُ

وصراخ الإنسان غريبٌ كالإنسانْ

ويقول:

هنا كل موت بمقداره:

١/٢ كوب من "الدال"

في

١/٢ كوب من "الميم"

في

١/٢ نصف السماءْ

هكذا

ينتهي آخر الأنبياءْ

"الجمل" و"الدم" رمزان للصبر والتضحية. وإذا كان الجيم أول مقامات الفردانية كما يقول ابن عربي فإن الميم لآدم ومحمد عليهما السلام. وذلك من باب العلم بالأسماء، وأبوة الوجود، كما يقول. أما اللام فهو حاصل جداء الجيم في الياء، والياء اسم من أسماء الله كما يقول بعض العارفين، وفيها تتمثل حقيقة المناداة والنسب. والياء، عند ابن عربي، إشارة إلى الهو، والهو كناية عن الأحدية.

ويبدو هذا الحرف متماهيًا مع فضيلة كونفوشيوسية هي "يى **Yi**" فالصوت، في جوهره، واحد هنا وهناك. ويجعلنا هذا الاشتراك الصوتي نحدس باشتراك في الدلالة. وسرعان ما نكتشف أن **Yi** هو مبدأ الاستقامة الروحية، و"ما هو متسق مع **Yi** هو مبدأ الاستقامة الروحية، وما "هو متسق

مع **Yi** إنما هو غير المشروط والمطلق، وبعض الأفعال يتعين القيام بها لا لشيء إلا لأنها صواب وحق"(٤).

سوف نلاحظ اكتمال الدورة من حيث كون الألف حرف بدء، والياء حرف انتهاء، برغم أن الألف عند العارفين هي الأحدية، وأن الياء كناية عن الأحدية. كأن النهاية، بذلك، كناية عن البداية مما يدل على الديمومة التي يتصل فيها الأزل بالأبد. وهذا التكرار المتواتر لصورة الدائرة إنما يشي بجوهرية مفهوم العلاقة بين الوجود الإلهي والنفس الإنسانية عبر المواقف كلها.

تقول نازك الملائكة:

حبه، حب مليكي، رحلة في اللانهاية

وجهه يستغرق الكون، ومن آفاقه

تبدأ لي كل بداية

....

بياض باهر الأمواج ليس تطيق وهج

صباحه عينانْ

وبرق يصعق الإنسانْ

وضوءٌ يستبيح العين، يلهبها، ولا يبقى

لها بصرًا ويسقى الروح ما يسقى

شعاع النار مدٌّ ساطع الألوانْ

غفا في لُجِّهِ أبدٌ، ونام زمانْ

ويقول محمد عفيفي مطر:

أربعون بابًا ... تشتبك منها الدوائر

وتتواشج الدهاليز، وتتفرع أشجار الدرج

صعودًا وهبوطًا

....

تلك آية لمشيئة الغضب وقيامة الأرض

السابعةْ

فانظري ....

ها هي الشمس مقطوفة من براعمها

نثرت من قطيفتها زغبًا فوق برج الولادة

تكتبين الألف خطوة ساقطة كالقذيفة

على لحم الورق المستسلم

وتكتبين الياء سريرًا يترجرج على زئبق

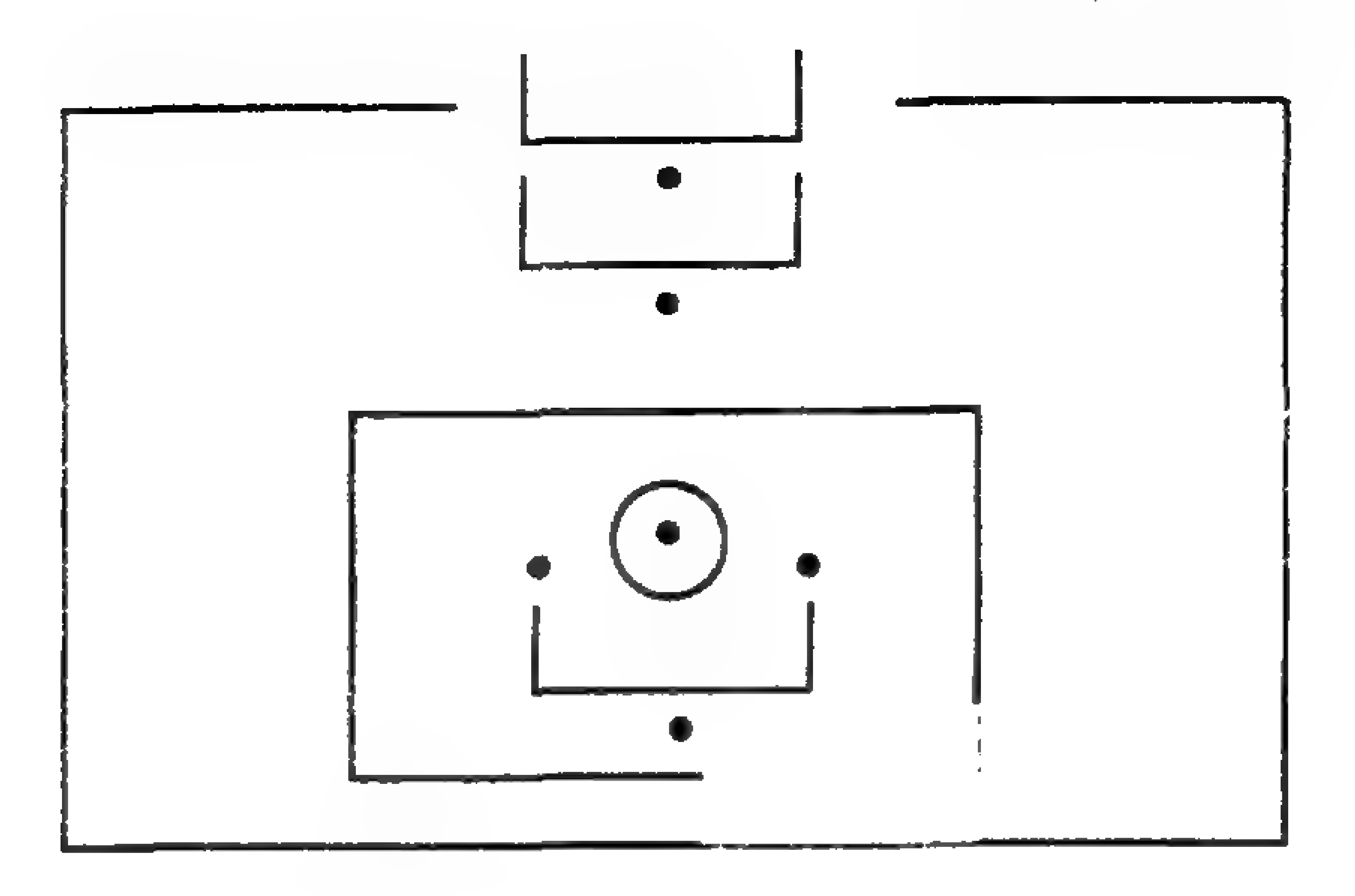
اللغة

تتعلمين الأرقام والحساب:

هذا هو الواحد ... ملتف بالفرادة،

منتشر وكثيرْ

من طاسين الدائرة يقول الحلاج في "الطواسين وبستان المعرفة" موضحًا رمزه المرسوم هكذا:



الدائرة ما لها باب، والنقطة التي في وسط الدائرة هي معنى الحقيقة.

.... وأدق من ذلك دائرة المعادن، ومأثرة القواطن، وأدق من ذلك فهم الفهم بإخفاء الوهم. هذا من حول الدائرة ينطق لا من وراء الدائرة.

وأما علم الحقيقة، فإنه حرمي، والدائرة حرمه(٥). من المهم أن نلاحظ أن الأعداد والحروف والأشكال تُوَلِّدُ، عند تمثيلها، جدليةً ما بين الفراغ والملء وهذا التوتر القائم، عن طريق التمثيل، بين الفجوات والاتصالات يُعَبِّرُ عن دور التكوين أو الميزانسين اللغوى في تحريك الدلالة من موضعها المألوف عبر تضامِّ الكلمات والتصاق حروفها في سلسلة خطية متواشجة الحلقات. وقد التفت "بارت" إلى ذلك في كتابة "إمبراطورية العلامات" حين قال، بصدد حديثه عن الثقافة اليابانية، إن الكتابة تخلق فراغات اللغة فيما تشكل فراغات اللغة الكتابة أيضًا(٦). يقول محمد علي شمس الدين:

وهمست وداعًا لك يا أشياءُ

ويا أسماءُ

ويا ......

دوري ما شئت بنا دوري

لن يحضن عصفور الشوكِ كعصفورِ

(...... ....)

رحلت كل الأشياءِ

رحلت كل الأسماءِ

فوداعًا

لإقامتنا في الأرض وداعًا

ووداعًا

للزمن

الها

لِك

في

الماءِ

يستعيد البياض الحيوى، أحيانًا، قوة الوجود كإمكان في مقابل الوجود كضرورة. وإذا كان استنطاق المكنون هو غواية الشاعر، فإن الصوت وحده

لا يسعف في تفجيز الدلالة، بل "ربما كان قول الصمت أشد مضاعفة وكثافة لأنه في تحليقه فيما وراء اللغة يطمح إلى أن يلتقط حركة الروح ...... فإذا ارتبط الصمت بالصوت أصبحت المفارقة لعبة النص الشعري إذ تؤدى إلى اجتماع الأضداد على مستوى واحد"(٧). وهكذا فإن الحذف والقطع تقنيتان مهمتان في هذا المجال إذ تبثّان في عملية التوزيع طاقةً جديدةً قادرةً على إضاءة ما لم يكن مضاءً من قبل:

لننظر إلى:

وهمست وداعًا لك يا أشياءُ

ويا أسماءُ

ويا .....

ولننظر كذلك إلى:

ووداعًا

للزمن

الها

لك

في

الماءِ

إن "المنادى" المحذوف لابد أن يطرح تخمينات متعددة قد تكون جميعًا على القدر نفسه من الأرجحية: يا ذاتى، يا زمني، يا مكاني، يا أنتم، بل ربما كان الحذف هنا يوطِّد إمكان أن يكون المنادى المحذوف هو كل هؤلاء في آن.

وفي تقطيع كلمة "الهالك" إلى وحدتين لفظيتين تحتل كل منهما سطرًا مستقلاً هكذا: الهالك فإن ثمة إمكانًا أن نقرأ السطر الشعرى على نحو يجعل من كلمة الهلاك الواحدة كلمتين بمعنى نقيض: إلهًا لك، حيث يصبح الزمن فجأةً إلهًا معكوسًا في صفحة الماء يودعه "نرسيس" العاشق الذي يرى في هذا الإله نفسه. أما انحدار السطر الشعري كلمةً كلمةً إلى نهايته، فهو ــ لا شك ــ محاكاة لفعل الغرق الأخير.

وتقف النظرية الميتافيزيقية في الحروف وراء تصورات كثير من الشعراء الذين تدفقت اللغة عبر مسار نشاطها النفسي محمَّلةً باللقاحات الأولى لعرائس تكويناتهم العرفانية. لقد تمَّ التمثل المبكر للمقولات الأم التي انبثقت في صور متعددة بعد ذلك كي تعيد اعتبار الذاكرة المنسية، وتستحضر انتماءها بوصفه رهانًا على حلم مقدس. كانت الحروف عند ابن عربي أمة من الأمم: مسئولين ومكلفين، وهي عند سهل بن عبد الله التسترى (وكان يعرف بين أقرانه بساجد القلب) مبتدأ الأشياء كلها، ومنها تألب الأمر، وظهر الملك. ولعل الحروف المقطعة في أوائل السور القرآنية قد دعَّمت مثل هذه الرؤى، وأعطتها تأويلها الخاص. وهو ماله جذوره الواضحة في العربية نفسها بوصفها لغة عمدت أشكال التعبير فيها أحيانًا إلى اختزال الصوت كما نرى في قول قائلهم:

قلت لها قفي فقالت قاف

وقال آخر:

قال لى مولاي: ما هذا الدنف؟

قلت: تهـــواني؟   قال لام ألـــف

ويُسَمَّى هذا الأسلوب "أسلوب الترخيم". والترخيم في اللغة ترقيق الصوت وتليينه، وفي اصطلاح النحاة حذف آخر الكلمة في النداء أو عند الضرورة أو عـند التصغير، والقـصد منه التخفيف والتلميح والإيـماء. يقول البياتي:

حتمي من أمري الحرف

قدري، ناري الحرف

وطني، منفاي الحرف

نظري في قلبك، نوري الحرف

فلتقتبس الحرف، كما تقتبس النار من النارْ

أنت السيد والمولى

وأنا بك أولى

فإذا أرسلتك تنظر في أمر الحرف

فلتخرج ألفًا من باء

باءً من باء

ألفًا من ألف

مولاتى خامرها الخوف

فإذا جاء الليل

فلتفتح أبواب القلب

ولتطلق عبدك من أسر الحرف

لعلنا نذكر هنا "موقف الحضرة والحرف" للنفري:

وقال لي الحرف مكانهم بما به بدا، والحرف علمهم بما عنه بدا، والحرف موقفهم بما له بدا.

وقال لي العارف يخرج مبلغه عن الحرف فهو في مبلغه وإن كانت الحروف ستره.

وقال لي العلم من وراء الحروف.

وقال لي من أهل النار؟ قلت: أهل الحرف الظاهر. قال من أهل الجنة؟ قلت: أهل الحرف الباطن. قال لي: ما الحرف الظاهر؟ قلت: علم لا يهدى إلى عمل. قال: ما الحرف الباطن.

قلت علم يهدي إلى حقيقة.

سوف نكتشف، دومًا، أن مدارات الرموز ومدارات تأويلها ترفد بعضها بعضًا على نحوٍ مستمرٌ فيما يخصُّ المعطى الميتافيزيقي؛ فالرمز وتأويله يملكان قوة القول، و"قوة القول تخلق العالم الذي يتكشف من خلاله كل شيء، ومن خلال ما تتمتع به من شمول نستطيع أن نفهم أكثر العوالم تنوعًا واختلافًا"(٨). ولذلك كان "هيدجر يوحد بين جوهر الوجود والإنسان والشعر والفلسفة من ناحية والوظيفة التأويلية لفعل القول من ناحية ثانية"(٩).

وإذا كان الحرف، في السيميوطيقا الصوفية، صورة رمزية للحقيقة، فإن العدد صورة إيقاعية للحرف، والشكل هو جسد الإيقاع أو جسد العدد.

يقول صلاح عبد الصبور:

... ولكني تعذبت لكى أعرف معنى الحرف

ومعنى الحرف إذ يُجمع جنب الحرف

ولكني تعذبت لكى أحتال للمعنى

لكي أملك في حوزتى المعنى مع المبنى

إن الحرف الباطن، كما يقول النفري، هو المهم لأنه علم يهدي إلى حقيقة، والحرف الباطن هو الحرف الذي يتفتح على التجربة الروحية، ويدل على البرّاني بالجوّاني، ويشي بإيقاعه وشكله على نحوٍ يستشرف، من خلاله، جوهر المعنى الكلي بتجلياته المختلفة. وفي هذا السعى الدؤوب تتداح المعاناة عن طريق خفية ومتعرجة لكنها تؤدي، في نهايتها، إلى الظفر بلؤلؤة الأعماق.

هوامش الفصل السادس

(١) فيليب سيرنج، الرموز في الفن ـ الأديان ـ الحياة، ت: عبد الهادى عباس، دار دمشق، سورية، ١٩٩٢، من ص ٤٦١ إلى ص٤٦٤.

(٢) كولن ولسن، الإنسان وقواه الخفية، ت: سامى خـشبة، دار الآداب، بيـروت، ١٩٧٨، ص٣٠٢.

(٣) محيي الدين بن عربي، رسائل ابن العربي، ج(١) هيئة قصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٨، ص ٨، ٩.

(٤) جون كولر، الفكر الشرقى القديم، ت: كامل يوسف حسين، عـالم المعرفـة، الكويـت، ١٩٩٥، ص ٣٥٦، ٣٥٧.

(٥) الحسين بن منصور الحلاج، الطواسين وبستان المعرفة، إعـداد رضـوان الـسح، دار الينابيع، دمش، ١٩٩٤، ص٥١، ٥٢.

(6) Roland Barthes, Empire of Signs, Translated by Richard howard, hill and wang , New York, 1984, p4.

(٧) صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٥، ص٢٢٣.

(٨) مصطفي ناصف، نظرية التأويل، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ٢٠٠٠، ص٢٢٣.

(٩) السابق نفسه، ص ٩٥.

الفصل السابع

فجيعة الصوت/ فجيعة الكائن

منذ أن تمزق جسد "إيزوريس" العظيم في الجهات الأربع، ونهضت "إيزيس" الأم لتجمع نثار زوجها من نواحى مصر، موعزة إلى "حوريس" أن يصرع "ست" إله الشر البغيض، لم تكفّ فجيعة الكائن عن تكرار نفسها في عددٍ غير محدودٍ من الصور. وقد كانت "مسرحيات الآلام" التي تعيد تمثيل القصة تَذْكِرةَ "دائمة" بمحنة الوجود الذي يعتوره قدر المخاوف والأحزان.

ولعل فكرة الثالوث المقدسة امتدادٌ طبيعي لأمثولة الوحدة/ الكثرة في الأسطورة المصرية القديمة. وأمثولة الوحدة/ الكثرة قد وُجِدَت، فيما يبدو، بهدف إيضاح أن الشر والألم والغربة أشياء ضرورية لوجود العالم الزمني ذاته بوصفه تغضُّنًا صغيرًا على سطح الديمومة التي تستهدف العودة إلى كلية انسجامها من حيث هي تنزيه للذات بينما بينما تنزع إلى إيجاد مقابلها من حيث هي تعريف للذات ومعرفة بها تتطلب وجودًا آخر يعكس صورتها. والصراع بين هذين الاعتبارين هو الذي يؤسس في زمنية العالم ازدواجية الحضور والغياب بما يؤكد أن هذه الازدواجية تعبير عن وجهي الحقيقة التي تُعَدُّ ناقصةً إذا امتلكت وجهًا دون وجه. وإذا كانت الكثرة نوعًا من سريان التجلى، فإننا، عادة، ما نكتشف في هذه الكثرة ارتباطًا حميمًا بين التميز والتفجُّع، وكأن المرآة لا تحتمل فيضان صورة الواحد على صفحتها. إنها تئن ثم تعتورها الشروخ فجأة، تتضعضع ثم تنهار. ولذلك كان حجاب الحقيقة جزءًا من الحقيقة لأنه يقي الآخرين سطوتها. وهكذا كان لابد أن تقع الحقيقة دائمًا تحت الاختباء بتعبير هيرقليطس.

في إنجيل متّى يقول السيد المسيح لتلاميذه "اذهبوا وتلمذوا جميع الأمم وعمدوهم باسم الآب والابن والروح القدس" (متّى ٢٨: ١٩). وفي رسالة يوحنا "فإن الذين يشهدون في السماء هم ثلاثة الآب والكلمة والروح القدس، وهؤلاء الثلاثة هم واحد" (رسالة يوحنا الأولى ٥: ٧). وللصوفية المسلمين فهم خاص للثالوث القدوس "باسم الأب والأم والابن إلهًا واحدًا"، فالمراد بالأب هو اسم الله، والأم كنه الذات المعبر عنها بماهية الحقائق، وبالابن الكتاب، وهو الوجود المطلق لأنه فرع ونتيجة عن ماهية الكنه[١].

لابد أن اسم الذات هو الذي ينتظم طيه تعارضات التجلي بأسماء الصفات الكثيرة المتباينة (وهذه الكثرة تشبه تمزيق جسد إيزوريس الأب كأن تمزق الزمان بتعبير برديائيف هو أصل الشر)، ولكن كنه الذات، على وجه التحديد، هو الماهية التي تضم حقائق الأسماء المنتشرة في حقيقة واحدة أصلية (وتشبه إيزيس الأم في وفائها بدورها هذه الماهية)، أما الوجود المطلق فهو الوجود الذي يقتضى انتصار الخير على الشر عبر صراع مقدور فهو كتاب الإرث الكوني (حيث يشبه حوريس الابن هنا الوجود في رحلته الطويلة نحو نفي اغترابه ويتمه من خلال تغلبه على زمنيته المجزأة).

إن كل من ينتمي إلى الوجود بحق يعى المفارقة المتضمَّنة بين كمال مثاله الداخلي ونقص الحياة. ولذلك فهو يخوض تجربته الذاتية بوصفها صراعًا بين العالم الزمني والقيمة؛ أى أنه يضفي على حالته البشرية مظهر العلوّ. إنه السيّار في "طريق الآلام" أو العابر على شعرة الصراط بين الجحيم والفردوس.

وبقدر ما يكون الكائن أقرب إلى كمال مثاله الداخلي، يستعصي على العالم الزمني امتصاصه، فيصبح الموت بوابة عبوره إلى مملكته الأصلية كما نرى عند يوحنا المعمدان والحسين والحلاج والسهروردى المقتول. وكثيرًا ما ينجح العالم الزمني في امتصاص الكائن. ومن ثَمَّ يفتحه شيئًا فشيئًا على النسيان: نسيان جذوره المقدسة، وقد لا ينسى الكائن هذه الجذور البعيدة بفعل مقاومته لنقص الحياة، وتوقه إلى تجاوزها، ولكن الوعي الشقي لديه بالتميز يغدو حينئذٍ دليله إلى التفجُّع والأسى. وفجيعة الكائن قد تنهض في مواجهة محنة الوجود الذي يعتريه قدر الضعف والنقصان والخيبة لتمثل، أحيانًا، "رسالة العاتب" كأن جزءًا من الوعي الشقى للكائن يفتح بابًا على مساءلة الله، أو التبرُّم بالقضاء المحتوم والتململ من غرابة السرِّ المُودَعِ في بلاء التجربة.

يقال: إن الحلاج قد أُمِرَ به، فرُفِعَ على الصليب، وأقبل سواد الناس ليرجموه بالحجارة حتى تفجَّر الدم من وجهه وجسده، فشخص بعينيه عاليًا نحو السماء وصاح: يا إلهي أنت تتودَّدُ إلى من يؤذيك، فكيف لا تتودَّدُ إلى من يُؤذَى فيك؟!!!

يُرْوَى كذلك أن الجنيد قد دخل على صديقه الشبلي فوجده مهمومًا شاردًا، فنظر إليه الجنيد مشفقًا وقال: يا أبا بكر لو رددتَ أمرك إلى الله لاسترحت. فسكت الشبلى لحظة ثم قال: يا أبا القاسم لو ردَّ الله إليك أمرك لاسترحت. فصرخ الجنيد صرخةً ومضى عن صديقه وهو يقول: سيوف الشبلى تقطر دمًا.

وفي المزمور الثالث عشر لإمام المغنين على ذات الأوتار داود:

إلى متى يا رب تنساني كل النسيان. إلى متى تحجب وجهك عنـــي. إلى متى أجعل همومًا في نفسي وحزنًا في قلبي كل يوم . إلى متى يرتفـــع عدوي عليّ ...

وفي المزمور الثانى والعشرين يقول داود:

إلهي إلهي لماذا تركتني بعيدًا عن خلاصي. عن كلام زفيرى. إلهي في النهار أدعو فلا تستجيب. في الليل أدعو فلا هُدُوَّ لي... كالماء انسكبت. انفصلت كل عظامي. صار قلبي كالشمع. قد ذاب في وسط أمعائي. يبـــست مثل شقفةٍ قوتي ولصق لساني. بحنكي وإلى تراب الموت تضعنى.

يقترح البعض أن تعارضات الكثرة هي حجر الزاوية في الربط بين نقص الحياة وخسران الذات. وهذه الكثرة لا تأتي من الخارج فقط. بل تأتي من الداخل أيضًا بمعنى أن الذات نفسها تُصْدَمُ، في أغلب الأحيان، بوجـــود نسخ منها متعارضةً معها عند المستوى المباشر من الرغبـــة والممارســـة. وربما يرجع ذلك، في جوهره، إلى طبيعة العالم الزمني ذاتـــه بمـــا يعتـــور نسيجه من تَجزُّوءٍ وتناثر. ولا تتخطى الذات هذه الأزمة الوجودية إلا عنـــد انتقالها إلى مستوى أبعد من المستوى المباشر الذي يمثل موضع التماسّ بين الكائن البشري والواقع.

قد تكون المقارنة بين "رينيه ماريا ريلكه" و"صلاح عبد الصبور" في هذا المجال ممتعةً إلى أبعد الحدود. يقول "رينيه ماريا ريلكه":

ماذا تفعل يا ربي حين أموت؟

أنا جرتك (ماذا لو انكسرت؟)

أنا شرابك (ماذا لو فسدت؟)

أنا ثوبك وحرفتك،

بفقدي تُضَيِّعُ معناك.

بعدي لن يكون لك بيت

تحييك فيه كلمات قريبة ودافئة

سيسقط من قدميك المتعبتين

الصندل القطيفي، الذي هو أنا

معطفك القديم سيتركك تمضي

نظرتك التي أتلقاها بخدي الآن

دافئة، كأني أتلقاها بمخدة

ستأتي، ستبحث عني طويلاً ـــ

وتلقي بنفسها عند الغروب

في حجر أحجار غريبة

ماذا ستفعل، يا ربي؟

إنني خائف

ويقول صلاح عبد الصبور:

أهدابنا أثقل من أن ترى

وإن رأت فما يرى العميانْ

أقدامنا أثقل من أن تنقل الخطى

وإن خطت تشابكت، ثم سقطنا هزأة كبهلوانْ

نصرخ يا ربنا العظيم، يا إلهنا

أليس يكفي أننا موتى بلا أكفانْ

حتى تذلّ زهونا وكبرياءنا

(........................)

يا ربنا العظيم، يا معذبي

يا ناسج الأحلام في العيونْ

يا زارع اليقين والظنونْ

يا مرسل الآلام والأفراح والشجونْ

اخترتَ لي، لشدّ ما أوجعتني

ألم أُخَلَّص بعد، أم تُرى نسيتني؟

الويل لي، نسيتني

نسيتني، نسيتني......

إن فجيعة الصوت تتغلغل في فضاء السؤال: ماذا تفعل يا ربي حين أموت؟ ماذا لو انكسرت؟ ماذا لو فسدت؟ ليس يكفي أننا موتى بلا أكفان؟ ألم أُخلَّص بعد أم ترى نسيتني؟ . وهذا السؤال هو الذي يرسم عالم الزوال

بوصفه تعبيرًا عن فجيعة الكائن. وفي ذلك المستوى المباشر الذي يمثل موضع التماسّ بين الإنسان وواقعه الأرضي تصبُّ كل العذابات في صرخة واحدة: لماذا نُخْلَقُ منذورين للألم والمعاناة والموت، لا للفرح والراحة والخلود؟ لماذا يكون قدرنا أن نحيا بعيدًا عن زهونا بانتمائنا إلى الله، ولا يكون قدرنا أن نحيا به فيه دون أن نُعَذَّبَ بالفقدان؟ والإجابة البسيطة هي أننا لابد أن نعرف قيمة ذلك كي نحصل عليه، ولكي نعرف هذه القيمة فلابد لنا أن نناضل ضد النقصان.

يقول ريلكه:

ربي، لقد آن الأوان (.......)

مُرِ الثمار الأخيرة أن تنضج

أعطها يومين آخرين

من أيام الجنوب

حُثَّها على الكمال

وسق العذوبة الأخيرة في النبيذ الثقيل

الثمار الأخيرة ـ العذوبة الأخيرة ـ يومين آخرين: هذا هو المعنى الجوهري في التجربة... أن تكون النهاية لصالح الحلم الذي تنطوي عليه الحقيقة. وهذا يعني أن تكون البداية في اتجاه مختلف لكي يجد البرهان على جدارتنا بالغاية الأسمى مكانه الصحيح.

لقد أومأ ريلكه إلى هذه الفكرة إيماءةً لامعةً فكتب يقول:

الرب لا يتحدث لكل إنسان، إلا قبل أن يصنعه ثم يمشي معه صامتاً، خارج الليل.

بيد أن عبد الصبور قد فضح الفكرة نفسها:

إن عذاب رحلتي طهارتي

والموت في الصحراء بعثي المقيم

لو مت عشت ما أشاء في المدينة المنيرةْ

مدينة الصحو الذي يزخر بالأضواءْ

والشمس لا تفارق الظهيرةْ

هنا تتنفس القيمة كي يتراجع العالم الزمني قليلاً، ولكن فجيعة الكائن، كثيرًا ما تعود فتدهمه من جديد، لتعبر عن إخفاقه أو إخفاق الحياة، وتؤكد سطوة النقصان، ومرارة انكسار الكبرياء.

نقرأ لصلاح عبد الصبور:

هل تكرهني يا ربي حتى تنفخ في

قصبة جسمي الناحلْ

ما صنتُ زمانًا من أسماءْ

اصرف عني تكليفك يا فياض الآلاءْ

وتخير كأسًا غيرى لكريم الأنداءْ

فأنا منذ زمان، مذ هجرتنى شمس عيونك.

وألفت الظل الروّاغ

أتخفى أحيانًا تحت جدار التشبيه

أو في جُحْرِ التورية وشق الإيماءْ

أحيا ... لا أحيا

لكنى أنثر أشلائى كل صباحْ

وأجمعها كل مساءْ

(.........)

ماذا تبغيني يا رباه؟

هل تبغيني أن أدعو الشر باسمه؟

هل تبغيني أن أدعو القهر باسمه؟

هل تبغيني أن أدعو بالأسماء الظلم،

وتمليق القوة، والطغيان، وسوء النية،

والفقر الروحى، وكذب القلب، وخدع

المنطق، والتعذيب، وتبرير القسوة

والإسفاف العقلي، وزيف الكلمات،

وتلفيق الأنباءْ؟

لا .... لا

لا أقدر يا رباه

يقول "ياسبرز": إذا كنت عقلاً فإننى اتجه نحو الموضــوعات، وإذا كنت آنيّة، أى موجودًا في العالم، فإننى أتجه نحو بيئتى، وإذا كنت وجــودًا فإننى أتجه نحو الله(٢).

وبحسب "ياسبرز" فأنا أعتقد أن الكائن في حالة الفجيعة الميتافيزيقية يقف بين الآنيّة والوجود، ولكن وقفته تختلف عــن وقفــة ســواه. إنهــا ــ بالأحرى ــ وقفة ارتياع، ومعنى ذلك أنه يجمع بين الألم والاستياء والعجــز في ضفيرة واحدة.

يقول ريلكه:

كل الذين يبحثون عنك، يغرونك

والذين يجدونك هكذا، يقيدونك

بالصورة والإشارة.

أما أنا فأريد أن أفهمك

كما تفهمك الأرض

مع نضجي تنضج مملكتك

لا أريد منك غرورًا

يبرهن عليك

أعرف أن الزمن له اسم آخر

غير اسمك

لا تصنع لخاطري معجزة

أنفذ قوانينك التي تزداد وضوحًا

من جيل إلى جيل

مولاي، أعط كل إنسان موته الخاص

الموت الذي ينبع من تلك الحياة

التي عرف فيها الحب، والمعنى، والمحنة

إن إرساء أساس الكينونة مرتبط بإشارات الآلهة كما يقول "هيدجر"[٣]. لذلك فإن فجيعة الصوت الشعرى في حوارية "الإنسان ـ الكون ـ الله" تنبع من تعثر الكينونة في إرساء أساسها على ضوء الإشارة الإلهية التي تغير مجراها أو مسارها في كل مرة باعتبار قانون الزمنية، وقانون الكثرة؛ أى باعتبار التجزؤ والاختلاف بما هما حدّان للوقائع في العالم الزمني . وهذا هو اللغز الذي يخونه التعبير في كل تجربة نسبية يشدها طموحها إلى المطلق، إذ إن الوجود كله، كما يقول كيركجارد، يدخل في باب المفارقة "فالمفارقة بمعناها البارز لا تتوجه ضد هذا الوجود أو ذاك بل ضد عموم الواقع من زمان وموقف بعينه"[٤].

يا رب! يا رب!

اسقيني حتى إذا ما مشت

كأسك في موطن أسرارى

ألزمتني الصمت، وهذا أنا

أغصُّ مخنوقًا بأسرارى

إن كلا من "صلاح عبد الصبور" و"ريلكه" يمتلك أحيانًا شعورًا مـــا. بخيبة الأمل في صورة العون الإلهي للإنسان، وفي حجم هذا العون، وقدرته على تخليص الذات من آلامها وأغلال هوانها. ومهما كانـــت أســـباب هـــذا الشعور القاسي بـــ "التخلّي" فإنه يجد مراحًا لنموه وحركتـــه الوثابـــة عنـــد انكسار التناسب بين الإرادة والاحتياج؛ أي عندما يـــسحق الاحتيـــاج الإرادة على نحوٍ عنيف. وهنا يصل مستوى التماسّ المباشر بين الكـــائن البـــشرى والواقع إلى ذروة توتره.

في "مأساة الحلاج" يدور حوار موجع بين الحلاج وصديقه الـــشبلي، فيقول الحلاج:

..... يا شبلي

الشر استولى في ملكوت الله

حدثني ... كيف أغضّ العين عن الدنيا

إلا أن يظلم قلبي؟

(......... ....)

ويجيب الشبلي:

هل تسألني من ذا صنع الفقر؟

....

هل تسألني من ذا صنع الاستعباد؟

الظلم؟

لكنى ألقي في وجهك بسؤال مثل سؤالك

قل: من صنع الموت؟

قل: من صنع العلة والداء؟

قل: من وسم المجذومين؟

والمصروعين؟

قل: من سمل العميان؟

من مدّ أصابعه في آذان الصمّ؟

من شدّ لسان البكم؟

من سوّد وجه السود؟

من صفّر وجه الصفر؟

من ألقانا في هذى الدنيا مأسورينْ

لنغصَّ بمشربنا، ونشاكَّ بمطعمنا

....

من ألقاها بعد الصفو النورانى

في هذا الماخور الطافحْ

من ..... من ....؟

....

يا حلاج

الشر قديم في الكون

الشر أريد بمن في الكون

إن الكائن هنا يحقق الاغتراب بمعنى خاص. إنه يملك الدليل ضد الشر، ولكنه لا يستطيع أن يقهره، فالشر جزء محسوب من أجزاء الواقع الزمني بتحولاته كافة. الاغتراب **Alienation** هو إخفاق الإرادة في مجاوزة القدر الذي أنيط بالذات والعالم في وجودهما الزمني. ومن ثَمَّ فلا مجال لوجود الكائن في العالم بعيدًا عن جبرية وُضِعَت خطوطها الدقيقة من قبل. إنه محكوم في اضطرابه وسكونه معًا، شأنه في ذلك شأن العالم الزمني ذاته، ببنيةٍ تناقضيةٍ لا سبيل إلى تفكيكها. وإنما يعبرّ مظهرها الاحتمالى، فقط، عن إمكانيات الحركة الاستبدالية بين عناصرها المختلفة كأنها رمية نرد يحتوى ستة أعداد، ولكنه لا يخرج عنها، بل يكررها دائمًا مرةً بعد مرة. وإذا كانت الفيزياء الحديثة تدعو إلى "اللاجبرية"، وكانت المصادفة أقرب إلى الحرية، وبالتالي كان ثمة علاقة بين الزمان والحرية لم تفطن إليه الجبرية مطلقًا كما يقول "برد يائيف"(٥)، فإن الكائن يظل في مستوى التماسّ المباشر مع الواقع أكثر ميلاً إلى فهم المصادفة بوصفها نفيًا لحضور الله أو غيابًا لدوره الفعّال في العالم.

بيد أنه في وسعنا أن نفهم المصادفة كما فهمها الفيزيائي الكبير "دافيد بوهم" إذ إن المصادفة صورة من صور العشوائية، وقد رأى "بوهم" أن حركات الحبيبات الغبارية في شعاع شمسى مثلاً ليست عشوائية إلا ظاهريًا: فوراء فوضى الظواهر المرئية هناك نظام عميق، درجة لا متناهية الارتفاع،

يمكنها السماح بتفسير ما نؤوله كما لو كان ثمرة مصادفة[٦]. ومن هذا المنظور يلوح قانون "الجبرية" الكونية بوصفه ناظمًا باطنيًّا يحكم حركة الحياة والأشخاص في صيرورتها الاحتمالية التي تمثل نشاط الحرية الظاهرى. وبتجاهل ذلك الناظم الباطنى العميق لا يصبح ثمة معنى لمقولة "القدر" بمفهومها اللاهوتى. وهي الصيغة الوحيدة التي تؤكد تَـدَخُّلَ الله في حياة العالم والفرد. وفي إطارها، فقط، تبدو فجيعة الكائن إعلانًا آسفًا عن خيبة رجائه في الآمال والأحلام التي مَنَّى نفسه بها من قبل.

يقول ريلكه:

من لا يملك الآن بيتًا، فلن يبني

بيتًا بعد الآن

من يحيا الآن وحيدًا، فسوف تطول

وحدته

سوف يصحو، ويقرأ، ويكتب رسائل طويلة

ويتجول قلقًا في الشوارع التي تحف بها

الأشجار

عندما ترتعش الأوراق

ويقول صلاح عبد الصبور:

ها قد سلَّمت لكم، قد سلمت

ضاعت بسمائي

لم تنفعني فلسفتي

سلّمت

كُسرت راياتي

عجزت عن عوني معرفتي

سلّمت

وشجاعًا كنت لكي أنضو عن نفسي

ثوب الزهو المزعومْ

وشجاعًا كنت لكي أتهاوى عريانًا

أثني ساقي، استصرخكم أن تدعوني

وحدي

وكفاكم أني سلّمت

أو تضعوني في لحدي

....

كونكمُ مشيئومْ

كونكمُ مشئومْ

بيد أن أفعال الاختيار التي يبادر نحوها الكائن في واقعه الزمني، ومسئوليته عن هذه الأفعال، لما ينتمي على نحوٍ واضحٍ إلى الحرية كمبدأٍ أنطولوجي. ومن هنا فإن الحرية ذاتها (وذلك برغم كونها نسبية بحكم

طبيعتها التاريخية) قد تُعَدُّ جزءًا لا يتجزأ من مفهوم "القدر" بمعناه اللاهوتي الصريح. هكذا يتشكل كل مفهوم من تعارضاته الداخلية بقدر ما يتشكل من تآلفاته الداخلية تمامًا. وتشابك التآلفات والتعارضات داخل المفهوم الواحد هو أبرز أبعاد المفارقة التي تحدث عنها كيركجارد بوصفها سياقًا كليًا للوجود في مظاهره كافة. والمفارقة، في الحقيقة، هي أصل محنة الحياة بالنسبة إلى الكائن البشري المسكون بالفجيعة كما هي أصل انبثاق العالم ذاته من القوة إلى الفعل. وهذا هو ما حدس به صوت ريلكه في "مراثي دوينو":

"الجمال

ليست إلا بداية الفزع

الذي ما زلنا قادرين على احتماله

ونحن نعجب به هذا الإعجاب

لأنه يزدري في هدوء أن يحطمنا.

أين ينتهي الجمال ليبدأ الفزع؟ عندما تكون "المحبة قوية كالموت" كما يقول العهد القديم. وهذا ما فهمه ريلكه من درس الكتاب المقدس:

إن صرخت فمن يا ترى يسمعني بين

منازل الملائكة؟

ولو حدث أن ضمني أحدهم فجأة إلى قلبه،

فسوف يفنيني وجوده الأقوى

لأن الجمال ليس إلا بداية الفزع

الذي ما زلنا قادرين على احتماله

ويبدو أن صلاح عبد الصبور قد فهم المفارقة نفسها من الدرس القرآني حين جعل من طرفيها (المحبة/ الموت) حيلة من حيل التناصّ المعكوس بين شخصيته وشخصية النبى صلى الله عليه وسلم فكتب يقول:

... أو فحوري قمقمًا في جوفه أنحلُّ

ريحًا وبخارًا

بعد أن ترخي عليه شَعرك المرسل سترًا

وغطاءً ودثارًا

ومن الله أجيريني، وأخفيني، خذيني

دثريني ... دثريني!

زمليني ... زمليني!

لا تضيعيني، وقد ضاع يقيني

لم يكن لفجيعة الصوت أن تبلغ أبعد من هذا المدى، ولم تكن لفجيعة الكائن أن تصبح أشدّ من ذلك دويًّا، ولكن الأكثر دلالة على ورطة الروح هو انفكاكها عمَّن تتجه، في الوقت نفسه، إليه، بما يدل على أن الانفعال والبصيرة قد يوجدان معًا في اللحظة نفسها، ولكنهما يسيران، برغم ذلك، في اتجاهين متعاكسين.

هوامش الفصل السابع

(١) عبد الكريم بن إبراهيم الجيلي، الإنسان الكامل في معرفة الأواخر والأوائل، ج(١)، دار الفكر، القاهرة، ص ١٢٤، ١٢٥.

(٢) جان فال وآخرون، نصوص مختارة من التراث الوجودي، ت: فؤاد كامل، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة ١٩٨٧، ص ٧٩.

(٣) مارتن هيدجر، في الفلسفة والشعر، ت: عثمان أمين، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٣، ص ١٠٢.

(٤) دي. سي. ميوميك، المفارقة، ت: عبد الواحد لؤلؤة، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨٢، ص١٠٧.

(٥) نيقولاى برديائيف، العزلة والمجتمع، ت: فؤاد كامل، دار الشيءون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦، ص١٣٩.

(٦) جان جيتون، وجريشكا وايجور بوجدانوف، الله والعلم، ت: خليل أحمد خليل، دار عويدات، بيروت/ باريس، ١٩٩٢، ص٥٥.

الفصل الثامن

الشاعر الميتافيزيقي فيلسوفاً

لابد أن كل شاعر هو فيلسوف بمعنى من المعاني. ولكن الشاعر الميتافيزيقي، إذ يشك في الواقع، يكون فيلسوفاً بصورة مضاعفة، والشك في الواقع لا يعني، في الحقيقة، إنكار هذا الواقع من حيث وجوده، بل يعني النظر إليه على أساسٍ من كونه عرضًا، وتخطيه إلى الجوهرى. وما يقوله هولدرلن عن الشاعر بوصفه الإنسان الوحيد الذي يؤسس على الأرض ما يبقى أو يدوم إنما يصدق على الشاعر الميتافيزيقي أكثر مما يصدق على غيره لا لأنه يتحدث عن الله، بل لأنه يتحدث عن جميع الأشياء التي تجد في قيمة الله تفسيرها ومبررها.

إن القصيدة نفسها خطاب ـ علامة، ولكن بينما هي كذلك تكون مصنوعة بكاملها من علامات أخرى كما يقول "جاكوبسون"[١].

نقرأ من جوسيبي انجارتي:

من أجل إله يضحك كالطفل

صيحات كثيرة من العصافير

رقصات كثيرة في الأغصان

نفس تصبح بلا وزن

المروج رقيقة رقيقة

وفي العيون يُبعث الصفاء

الأيدي كالأوراق

مسحورة في الهواء ....

من يخاف بعد الآن

من يحكم؟

إن تجربة العودة إلى الحساسية الأصلية؛ إلى البراءة الأولى هي شاغل الشاعر. والجملة المفتاح، هنا، لو أمعنا النظر، هي "نفس تصبح بلا وزن". هذه الجملة تستقطب من حولها العلامات الأخرى: طفل ــ عصفور ــ غصن ــ ورقة. وكل هذه العلامات تؤكد الخفة، الرهافة، والانطلاق في المدى؛ أي تؤكد نفسًا أصبحت بلا وزن، كأنها تَنْشُدُ أن تغدو نبذبةً في فضاء الكون. بمدِّ الخيط إلى آخره سنكتشف أن فردوس البراءة الأولى ليس إلا تلك اللانهاية التي تجاوز الزمن كي تعثر على طبيعتها الحقيقية في الله. وهنا تولد السعادة الحقيقية التي تستحق القداسة "من أجل إله يضحك كالطفل". والسعادة، إذن، هي التخلص من وزن الزمن كي تلتقي النفس لانهايتها في انفساح الأزل.

يقول انجارتي في قصيدة قصيرة جدًا. بعنوان (صباح):

أستضيء

باللانهاية

هكذا تنبثق اللانهاية بوصفها شمسًا أبدية. وتحت هذا الحضور الغامر تمشي الأنا نحو غايتها المرجُوَّة؛ تلك التي لن تنال تجسيدها الأخير

(مهما كان موضوعها: الحب أو الذكرى أو الأمل) إلا في من يمنح كل موضوع خلوده اللائق به: الله.

إن الدلالة، كما يقول "ريفاتير"، تمتلك الاستمرارية، والعمومية، والحرية من التلامس مع الحقيقة التي نقرنها بها[٢]. إنها، بمعنى من المعانى، تكنى عن ما تنطوى عليه، وتمثله، وتومئ إليه عبر أكثر من جهة.

نعود فنقرأ من ت.س. إليوت:

في الزمن وحده تتحرك الكلمات،

تتحرك الموسيقى؛

لكن الشيء الذي لا يقدر إلا على الحياة،

لا يبقى له غير الموت.

الكلمة، بعد الكلام، تبلغ الصمت.

بالشكل وحده، بالنظام، تستطيع

الكلمات أو الموسيقى أن تصل إلى السكون ــ

مثل زهرة صينية ساكنة في مكانها ومع

ذلك تتحرك حركة أبدية، ليست صمت الكمان بينما النغم لا يزال يرفّ،

ليس هذا فحسب، بل هو الوجود في الوقت نفسه.

أو أن النهاية تسبق البداية

لأن النهاية والبداية كانتا على الدوام هناك

قبل البداية وبعد النهاية

وكل شيء يكون دائمًا الآن.

فلندع أنفسنا نشعر بالفراغ الذي يملؤه أثر إيقاع كلمة أو وتر، ولنتساءل بعد ذلك: أيهما أغنى؟ أهذا الفراغ المشحون بالتداعيات، أم تدفق المزيد من الكلمات والأنغام فيما حولنا دون توقف يُذكر؟ أيهما أكثر بقاءً: أن يحضر المعنى ثم يغيب كي يحتل غيره مكانه، أم أن يحضر المعنى ثم يغيب ليولد ثانية في المكان نفسه على نحوٍ آخر؟ أيهما أقرب إلى الجوهر، الإثبات والمحو، أم دائرية الحركة؟ الكثرة أم الواحد؟ . إذا كنا مثل ت.س. إليوت من أنصار مفهوم "التوليد" فسوف ندرك ــ دون شك ــ ما أدركه: أن النهاية والبداية كانتا على الدوام هناك، قبل البداية وبعد النهاية، وأن كل شيء يكون دائمًا الآن. هذا، إذن، هو مفتاح القصيدة: الحاضر الأبدي هو جوهر الوجود؛ هذه الآنيَّة المفعمة بامتدادها فيما قبل وفيما بعد. ومن حول هذه العلامة الأم "الآن: أزلي أبدي" سوف تنجذب العلامات كالدبابيس إلى قطبي المغناطيس: كلمة ــ موسيقى ــ زهرة صينية .... إلخ.

ولننظر إلى هذه العبارة الفلسفية المضيئة بعين متأملة: الشيء الذي لا يقدر إلا على الحياة لا يبقى له غير الموت. إلى أي حدٍّ كان "إليوت" يتمثل التجربة اليونانية في الفلسفة (خاصةً في جانبها الميتافيزيقي) كما تمثلها في التراجيديا؟ إلى أي حدٍّ كان يكتب وفي مهاد فكره كلمات السيد المسيح؟ إلى أى حدٍّ كان متأثرًا بفكرة "هيوم" عن النظام أو المؤسسة بحيث اقتبس عباراته في مقالٍ له عن بودلير، وهاهو، هنا، يقول:

"بالشكل وحده، بالنظام، تستطيع الكلمات أو الموسيقى أن تصل إلـــى السكون"؟ يقول "ريفاتير" إن ما يــضمره نــصّ مــن نــصوص محتجــب كاللاوعي، وهو يشبهه كذلك: إنه خفي إلى حدٍّ أننا لا نستطيع أن نساعد في إيجاده[٣]. بيد أن المهم عند "إليوت" أن استشرافه الروحي يصهر معطيـــات الواقع جميعًا كي يصل بها إلى الأفق الذي تتكشَّفُ عبره "الخدعة"، فتتـــداح هذه المعطيات في سراب الشك كي تولد معطيات جديدة تنتمي بدورها إلى ما وراء الواقع من طبيعة جوهرية تتصف بالفهم والقدرة على النفاذ.

والآن نقرأ من بول كلوديل:

أنا الماشي لم يبق لي سوى الطريق

من حيث أتيت، وحيث أذهب، وحيث

مررت، غدًا أو البارحة، حقلاً أو غابة،

أرضًا مسطحة أو وعرة

الساقية التي تتبعني وتتقدمني

لا شيء يبقى في القلب الرابط

للسائر إلا ما تبلغه خطاه:

عرض الطريق التي يقوده عليها نغم لا ينتهي

(....... ....)

من ورائي الأسود، ومن أمامي الوردي

ليعد ظلي، أو فليلتقِ النهار

إن خطوتي لن تكون أقل حزمًا أو أقصر

الصمت عميق، والبرية فارغة

لم يبق لي سوى الطريق الصلبة

والوجود اللطيف بالنسبة إلى هذا

الماشيء المترفّع

نحو غياب ينطفئ فيه الفجر مع المساء

ثمة رنّةُ قوية للقدر في هذا الشعر. ولكن "كلوديل" يفهم القـــدر كمـــا يفهمه فيلسوف عميق الإيمان: القدر هو التبصُّر باختيار الله من حيث كونـــه اختيارًا يؤسس فيك نعمة الشجاعة. يبدو "كلوديل" هنا كأنه الوجه النقيض لـــ "كامي"؛ ففي مقابل "سيزيف " أو الإنسان المتمرد يجثو الـــشاعر فـــي أحـــد أناشيده ضارعًا:

لا تسمح لي إطلاقًا أن أخرج عن إرادتك،

عن الأرض التي هي إرادتك

كان الإذعان الكلوديلي يعنى رغبة واضحة في إعادة تعريف الحرية. وربما كان "لويس لافيل" وفيًا للطموح المسيحى عند "كلوديل" عندما عـــرَّف الحرية فيما بعد على أساس من كونها "إسهامًا في الفعل المحض للخالق .... وعن هذا الإسهام تنتج قوة خلاقة ومبتدعة"(٤). هذه القوة التي تمكِّن الإنسان من العثور على الأنا الخاصة به، وهي "ليست كائنًا معطى، ولكنها كـــائن لا يكف عن أن يعطى ذاته لذاته"(٥). يقول "كلوديل": أقبل بالكون! هو ذا الكون كله إذا أردت، مقبولاً منك، ومقتنعًا به بحرية. هذا القبول هو امتثـــالٌ حـــرٌ

لحكمة الإرادة الخيرّة بإطلاق. ودائمًا تكبر الثقة في هذه الإرادة التي لا تسمح لها طبيعتها بغير أن تقود الخطى في طريقها الصحيحة.

لا شيء يبقى في القلب الرابط للسائر

إلا ما تبلغه خطاه: عرض الطريق

التي يقوده عليها نغم لا ينتهي

ها قد وجدنا، فيما يبدو، مفتاح القصيدة كلها. وكلمة "الطريق" هـي، على نحوٍ واضحٍ، رمزٌ متكررٌ للقدر. وهي مركز الفَلَكِ الدلاليّ الذي تـدور من حوله سائر العلامات: ساقية ــ نغم ــ ظل ــ فجر ....إلـخ أمـا هـذه المفارقة اللافتة: الطريق الصلبة/ الوجود اللطيف، فهي تمثيل نابه للتقابل بين الزمن والنفس؛ فقدرنا الشخصي محدود دومًا بأبعاد الزمن، ومؤطّرٌ بواقـع صلب بينما يسبق الوجود اللطيف للنفس أو الروح الحياة العارضة إلـى مـا وراءها من أبدية موعودة. في سياق تراثٍ صوفي أكثر تشبُّعًا بفكرة "الجبر" يكتب صلاح عبد الصبور:

الحمد لنعمته من أعطانا ألا نختار

رسم الأقدار

فلو اخترنا لاخترنا أخطاء أكبر

وحياة أقسى وأمرّ

وقتلنا أنفسنا ندمًا

ثمن الحرية ..... ما دمنا أحرار

و:

وكأن علينا قد خطت أقدار

وكأن الغربة ميقات لابد نؤديه

أن نضرب أعوامًا في التيه

أن نعبد أصنامًا مكذوبة

ونجدف بالقلبين، وقد خاضا للحب

صحراءَ الشوق ... رهيبةْ

قال أبو بكر بن طاهر: الرضا إخراج الكراهية من القلب. وقال الجنيد: الرضا رفع الاختيار. والحرية عند الصوفية المسلمين إمكانٌ غير متحققٍ إلا عن طريق التخلُّص من سطوة الرغبة. لذلك "قال الشبلي: مقام الحرية عزيز ... وكان أبو العباس السياري يقول: لو صحت صلاة بغير قرآن لصحت بهذا البيت:

أتمنى على الزمان محالاً   أن ترى مقلتاي طلعة حر"[٦]"

القدر، عند عبد الصبور، هو الفعل الذي ينتشل الله به الإنسان من وهدة الندم، وعلى حين ينفي هذا الفعل الحرية في مستوى الواقع، فإنه يبقى عليها في أحد مستويات الشعور، إذ يدرك الإنسان أنه حر بمثابة إدراكه لبراءته من عبء المغامرة والرهان. إن الحرية المتاحة للبشر تكمن، فقط، في الالتزام وإرادة المواصلة.

ولكنى أقول لكم بأن القيد حرية

وأن النَسْمَ مأسور ـــ ولا يدرى ـــ بإطلاقه

وأن الحر من يمشى ثقيلاً فوق ظهر الأرض

ويحفر بطن ساقيه على وجه الثرى الجدبِ

وينهض رغم ما ينداح في الأعراق والقلبِ

من الأحزان والأشواق والآمال والحبِّ

والحرية المقيدة، في نظرية التصوف الإسلامى، قرينة، عند إمعان النظر، لجزئية الكائن البشرى، وهي تنحلُّ من قيدها، فقط، عندما ينحلُّ الإنسان من جزئيته، فالإنسان مجاز مرسل يكنى عن الكل بالبعض، ولكن ذلك لا يعني أن الجزء، في ذاته، هو عين الكل.

الحرية، إذن، تعني التحرر مما يتَّسِمُ به الوجود الشخصي من جزئية وانقطاع؛ أى أنها عملية مستمرة من نفي التناهي. وهي، بهذا المعنى، تجد ماهيتها الحقيقية في اللامتناهي؛ في الديمومة التي تتراءى من خلال الله.

تقول نازك الملائكة:

في طريقي ينثر الحب ثريّاتٍ،

شواطئ لا نهاياتٍ، ويرمى لى شموسًا

(...... ....)

حبه، حب مليكي، رحلة في اللانهايةْ

كأن الحب هو الشرط الوحيد للحرية الكاملة. الحب هو الدافعية التي تصهر تعددات الحضور في وحدة واحدة تعبُّر عن حضور كلــي يتجــاوز تقسيمات الزمن.

يقول عادل عزت:

يتلاشى كل شيء صائرًا نحو كيانٍ واحدٍ
تهفو إليه رحلة الأرواح ... والريح
خلاص من إشارات الزمانْ
(........... ....)
ها هو الحب انسياب دائم الأنغام لكنك روحي
وحدك الزائرة اللهفي اشتياقًا لمكوثٍ أبدي
قبل أن يأتي الأوانْ
(...... ....)
إنني جازفت فاصّاعدت في هذي الفراغات ... المعاني
خارجًا عن قوة وحشية يتعبها أن أتسامى، وهي
تقعي في قوانين الحضيضْ

يقول صلاح عبد الصبور: "لتكن الدورة إذن هي غاية الكون، ومــن حيث انطلق وصدر يعود، وليكن الكمال هو العودة إلى الله نقيًّا كمــا صــدر عنه"(٧). وفكرة تمحيص المعدن بالنار من أجل جعله أكثر نقاءً فكرة تضرب

بجذورها في جميع العقائد الروحية الكبرى. وهي تعني خبرة تؤدي إلى البراءة. وذلك على نقيض ما ترسَّخ لدينا عن مردود الخبرة، وما ألفناه — عادةً — من التعارض بين البراءة والتجربة.

وقد التفتت "نازك الملائكة" إلى هذه الفكرة التفاتًا ذكيًا في "سنابل النار":

من النيران تبدأ رحلتي

تنشق لي طرق، وتخطف روحي الأسفارْ

ففي أغصاني النشوى يكاد يسيل

نسغ النارْ

(...... ....)

وكل هوى أحسُّ به

له يا ليلُ دائرةٌ، ولونٌ في لهيب النارْ

وتعكس لي حقيقته مرايا النارْ

(.......... ....)

ويا نارىَ في لجة هذا الموقد الأصفر يا ناري

اصهريني

طهريني، وارفعيني

إنني أنفقت في حبي الترابيِّ سنيني

فإلى الدائرة الثانية الوسطى انقليني

(...... ....)

ويا نار اهدميني

ثم صوغيني كيانًا ثانيًا، وابني جبيني

واملأي من ألق الضوء شفاهي وعيوني

طهريني واغسليني

واحمليني عبر آماد الدياجير احمليني

وإلى دائرتي الثالثة العليا انقليني

إنني أصعد بالنار إلى ذروة آفاق حنيني

إنني أنبذ شكي وفتوني

وإلى الشمس، إلى أعلى الذُرى

يمتد جذعي وغصوني

حيث ألقى في المدى وجه مليكي

ومن المدهش أن الإمام ابن عربي قد مدَّ خيط هذه الفكرة إلى أقصاه عندما عَبَرَ بالفكرة نفسها من مَحَلٍّ الزمنية التاريخية إلى مَحَلٍّ الأبدية فحولها من أمثولة إلى مرتبة تقديرية؛ فالعذاب الأخروي "مشتق من العذوبة، وعلى ذلك فعذاب أهل النار ضرب من النعيم - لا عذاب على الحقيقة - ومآل الكل إلى النعيم:

وإن دخلوا دار الشقاء فإنهم

على لـذة فيهـا نعيم مبايـنٌ

نعيم جنان الخلد والأمر واحد

وبينهمـا عنـد التجلـي تبايـنُ

يسمى عذابًا من عذوبة لفظـه

وذاك له كالقشر، والقشر صائنُ"[^٨].

وهكذا يكون "الفرق بين الجنة والنار في المرتبة لا في النوع"[^٩].

نستطيع، أيضًا، أن نجد لكفرة "النار الممحّصة" أصداءً واضحةً في شعر محمود حسن إسماعيل. إذ نقرأ له من "قاب قوسين":

وإلى قدس عليٍّ، من ضفاف النور طرتُ

بعد ما جرّدت ذاتي، وعن النفس انفصلتُ

وإلى الله بنوحي، وعذاباتي اتجهـتُ

وشببت الجسم نارًا، وهشيمًا واشتعلـتُ

ربِّ! من بقيا رمادي وحصادي لك جئتُ

ونقرأ له من "الابد":

إلهي! ... وما زال في الناي سرٌّ

وشط من الوحي، ما زرتُهُ

....

شواني ... وأبقى رماد الضياء

وما زال جمرًا تشهيـــــــته

تبسَّم في ناره كـــــــــل شيء

وتنهيد نايي كما جئـــــــته

....

نشدت السكينة في كل جمرٍ

عـــلى وتر القلب أو قدته

ومـــالي يد فيـــه إلا صـــدى

كما تسمع الروح رددتـــه

يذكر "سيرنج" أن ثمة نصًا قديمًا، في الجنوب الشرقي الآسيوي، يؤكد على "أن من لديهم معرفة بالنار، سوف يولدون لكى لا يموتوا بعد "... وكتب "فيرجيل" في إلياذته "إن الأرواح طهرت بالنار". وخلال طقوس لإنشاء مدينة كان الرومان يشعلون أشواكًا ويقفزون عبر اللهيب المقدس للتطهر"(١٠).

وفي المزمور (٢٩) يخاطب داود يهوه قائلاً: امتحن بالنـــار كليتـــي وقلبي (......) وفي إنجيل لوقا يقول يوحنا المعمدان: يأتي من هـــو أقـــوى مني... وهو يعمدكم بالروح القدس والنار(١١). أما في الإسلام فقد جاء فـــي حديث النبى صلى الله عليه وسلم أن أهل النار يُغْمَسون، بعد خروجهم منها، في ماء الحياة فينبتون كما ينبت البقل. كأن بعض الحقـــائق الروحيـــة تجـــد رموزها الأصيلة عند نقطة التقاء الحدس الإنساني والوحى الإلهي معًا. كان

"انكسمندريس" يقول إن ما تتولد عنه الأشياء، لابد أن تتوجه نحوه ــ مرة أخرى ــ لكى تبلغ نهاياتها بالضرورة؛ أى أن عليها أن تكفَّرَ عن أخطائها حسب نظام الزمن. "النار الممحَّصة" إذن، هي إحدى علامات الزمن.

مما لا شك فيه أن تأملات هيرقليطس الأولى حول النار قد داخلها الكثير من روح الميثولوجيا (النار ترتاح بتبدلها ــ من يستطيع أن يختبئ من النار التي لا تخمد؟ هناك تبادل بين كل الأشياء والنار، وبين النار وكل الأشياء..... إلخ)، ولكن هذه التأملات قد أوجدت، لأول مرة تقريبًا شفرةً للصيرورة التي تحكم الطبيعة، إذ إنه "ليس بإمكان أحد أن يدعى إيمانًا أكثر ثقةً في الوصول إلى غايته إلا الفيلسوف تحديدًا"(١٢).

إن النار نفسها، من بين العناصر الأربعة، هي أحد تجليات الله للإنسان، فقد تجلى الله لموسى في النار، وكان هذا، كما يقول الصوفية، هو تجلي الجلال (الوجه المقابل لتجلي الجمال). ومن المعروف أن ثمة ما يربط، دومًا، بين النار والنور، والنور اسم من أسماء الله. ويقول النفري في مواقفه: أوقفني وقال لي إذا جاءتك ناري فادخلها. ومن الطريف أن ثمة رموزًا مزدوجة، كالنجمة والمصباح والشمعة، تتضمن النار والنور معًا (الجلال والجمال)، ولذلك فهي أقرب إلى أن تبدو رموزًا مقدسة.

يقول طاغور:

املأي الآنية الخالية

وأصلحي كل إهمال

ثم افتحي باب المزار من الداخل

وأوقدي الشمعة

ودعينا نلتقي في صمت أمام إلهنا

ونقول نازك الملائكة:

الحب والعذاب قد باعاني

وعودي اشتراني

قطرني قصيدة افتتانِ

صيرني هنيهةً في عمر الأغانى

وكوكبًا مجرحًا أرساني

أشعلنى ترتيلة، وجرح شمعدانِ

ويقول عادل عزت:

وكنت نبيًا من الأقدمين رأى الله حلمًا

فقال له: أعطني نجمة، واعتزلْ ليلةً

أحشد الناس وقت طلوع الندى في

قصيدة عشقٍ إليكَ ... إليكَ

ومن المهم ألا ننسى أن مصباح ديوجبين كان رمزًا للحقيقة. والحقيقة، دائمًا، تحرق بقدر ما تضيء، وتضيء بقدر ما تحرق، ذلك أنها مثنَّاةُ في قرارتها كما يقول باشلار. الفيلسوف، إذن، هو من يرى وجهي العملة معًا، ويكشف عن سِرِّ كلٍّ وجهٍ في الآخر. والشاعر الذي يتفلسف هو

من يدرك، على نحو عميق، أن المادة والعقل والشعور ثلاث صور تتغلغل كلٌ منها في قرينتها أو تتحلُ فيها. الشاعر الفيلسوف، هنا، هو اللسانُ المؤوّلُ للغة التناظر. ونحن، بدورنا، نؤوّل تأويله؛ فتفسير المعنى ينبثق، كما يقول ريكور، بوصفه "إعادة تخصيص لثروة محددة من الرموز"(١٣).

وهذه الرموز هي التي تخترق بنا كل ما من شأنه أن يبقى على كثافة الأشياء أو يحجبنا بها عنها وعن ما يروغ وراءها.

وكما يعلمنا عالم السياسة أن كل فعلٍ هو سياسيٌ بالضرورة، يعلمنا الشاعر الميتافيزيقي أن كل سؤال يتصف بالأساسية هو ميتافيزيقي بالضرورة. وكما تبنى الطبيعة جمالها، كما يقول الفيزيائيون الجدد، على التناظر Symmetry (وذلك فإن بلورات الثلج لا تغير من هيئتها عند إدارتها بزوايا معينة)، فإن الشاعر الميتافيزيقي هو الذي يكتب الوجود كله بدءًا من لغة يمثل جمال التناظر حساسيتها المطلقة. وعن طريق التساؤل واستعادة الانتظام الإيقاعى في معزوفة الكون/ الكائن/ المكونُ، يستطيع الشاعر الميتافيزيقي (حتى في أقسى لحظات شعوره بانكسار التوازى) أن يلقى بنظرة خاطفة على ما وراء الزمن ليرى آنات الأزل والأبد في تدفقها غير المحدود كأنها وجود في ذاته، بذاته، لذاته، (يسمى الفيزيائيون هذه النظرة الخاطفة عبور حائط "بلانك"). وفي كل اتحاد داخلى صامت يشبه الصلاة نحن نشعر بموجات ذلك التدفق تجتاحنا كأننا حضور قائمٌ خارج الزمن.

يقول لنا صلاح عبد الصبور:

الحمد لنعمته من أعطانا الوحدة

لنعود إليها حين يموت اليوم الغارب

ونلم الأشلاء

كان هيدجر قد لاحظ من قبل أن كينونة الكائن تضلُّ طريقها حين تفقد تقدم الدافع الجوهري بفعل التشتُّت في الآخرين، وفي الحياة اليومية. وأكَّد برديائيف، على النحو نفسه، أن الأنا التي تنتسب إلى الحياة الاجتماعية ليست هي الأنا الأصيلة، وأن الانفصال عن الروتين الاجتماعي اليومي للعالم الوضيع يمثل مرحلة من مراحل نمو الإنسان الروحى.

الله يا وحدتي المغلقة الأبواب

الله لو منحتني الصفاء

ويقول عبد العزيز المقالح:

لو أستطيع أن أزحزحَ الأيامَ

عن روحي

وأربحَ الفكاكَ من إسارها

أخلعَ ثوبَ العُمْرِ،

لأستريحَ من فراغِ الوقتِ

من عكّازِ

عُمْرِيَ الثقيلْ.

إن "الفلسفة تقوم على تجربة للوجود الإنساني في أشد حالات امتلائه"(١٤). كما أننى "لست موجودًا لأنني أفكر، ولكنني أفكر لأنني موجود.. فأنا محاط من كل الجوانب باللانهائية التي لا يمكن النفاذ منها، ولهذا فأنا أفكر"(١٥). هكذا نستطيع أن نقول إن الشاعر الميتافيزيقي بوصفه فيلسوفًا يسعى وراء إجابة ممتلئة تكشف عن سرّ التناغم الأصلى في كلية الوجود. وهو يصوغ هذا السعى من خلال رموز شاملة.

يقول كلوديل:

تقدم وانظر الصباح الخالد،

والأرض، والبحر، تحت شمس

الصباح، مثل واحد يمثل

أمام عرش الله!

....

انتصر واضرب بقدمك الأرض

لأن من يرتبط بلا شيء

يعني بذلك أنه لم يعد السيد

....

اضحك أيها الخالد من رؤية نفسك

بين الأشياء الزائلة....

لأن هذه الأشياء تتظاهر بأنها هنا

بينما تمضي، وتتظاهر بأنها تمضي

بينما لا تكف عن أن تكون هناك

وأنت، أنت مع الله إلى الأبد

ولتحويل العالم لست بحاجة إلى المعول

والسيف

يكفيك أن تنظر إليه فقط بعيني الفكر

الاثنتين؛ الفكر الذي يرى ويسمع.

"الفكر الذي يرى ويسمع"، بل ويستنشق أيضًا، ويلمس، ويختبر المذاق، هو الذي يصنع الرؤيا. والرؤيا تُغَيِّرُ العالم. وما العالم؟ يقول الشاعر الميتافيزيقي متفلسفًا إنه حركة الأشياء الزائلة حول الكائن الخالد الذي ينتصر بحضوره الأبدى مع الله.

هوامش الفصل الثامن

(1) ROMAN JAKOBSON, Verbal art, Verbal Sign, Verbal Time , University of Minnesota Press, U.S.A , 1985,p.154

(2) MICHAEL RIFFATERRE, Fictional Truth, Foreword By Stephen G. Nichols , The Johns Hoplsins University Press, London, 1993. p86

(3) Ibid, p86

(٤) محمد غلاب، الوجودية المؤمنة والوجودية الملحدة، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٦، ص٤٠، ٤١.

(٥) السابق نفسه، ص٤١.

(٦) عبد الكريم بن هوازن القشيري، الرسالة القشيرية في علم التصوف، دار الخير، بيروت، ١٩٩٣، ص٢١٩.

(٧) صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت، ١٩٦٩، ص٨٦.

(٨) إبراهيم بيومي مدكور وآخرون، محيي الدين بن عربي، المؤسسة المصرية للتأليف والنشر، القاهرة ١٩٦٩، ص١٢.

(٩) السابق نفسه، ص٣٧١.

(١٠) فيليب سيرنج، الرموز في الفن ـ الأديان ـ الحياة، ت: عبد الهادي عباس، دار دمشق، سورية، ١٩٩٢، ص٣٣٨، ٣٣٩.

(١١) السابق نفسه، ص٣٤٤، ٣٤٥.

(١٢) فريدريك نيتشة، الفلسفة في العصر المأساوي الإغريقي، ت: سهيل القش، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٣، ص٦٤.

(١٣) عاطف جودة نصر، النص الشعري ومشكلات التفسير، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٨٩، ص٧١.

(١٤) نيقولاي برديائيف، العزلة والمجتمع، ت: فؤاد كامل، دار الشئون الثقافية، بغـداد، ١٩٨٦، ص٣٠.

(١٥) السابق نفسه، ص ٨٩.

خاتـــمة

كان "رافيسون" يرى، كما يقــول برجــسون فـــي كتابـــه "الفكــرة والمتحرك" أن الفن ميتافيزيقا مصورة، وأن الميتافيزيقا ما هي إلا تفكير في الفن. ويبدو "ج.برازولا" كأنه يفصل هذه الفكرة تفصيلاً حين يؤكد أن الأشياء ليست ما هي فقط، بل إنها تنتقل باستمرار إلى ما وراء نفسها، وتعطي أكثر مما تمتلك، لأن الموجة المنشطة للعلة الأولى تعبرها من كل جهة.

في الفصول السابقة موقفٌ متجاوبٌ مع هذه الفكرة الأصيلة، يحاول أن يفهمها وأن يحسن الإصغاء إليها. وهذا يعني، تحديدًا، تأمل أبرز التجليات الشعرية التي تقف تحت لوائها، وإضاءتها عن طريق فعل مزدوج ينداح طيه التحليل والتأويل، كلٌّ في الآخر.

ولقد كنت دائمًا مفتونًا بإشراقة نيتشة التي يقول فيها: إن من ســمة المزاج الفلسفي الكبير ألا يأخذ الظرف واللحظة الراهنـــة بعــين الاعتبـــار. ولكنني أردت، فقط، أن أضيف بتواضع شديد: إن العين الميتافيزيقيـــة فـــي الشعر تجاوز الحاضر بوصفه مناسبة إلى ما ورائه بوصفه حقيقة وغايـــة، حتى لو بدت للوهلة الأولى مشغولةً بتصوير ذلك الحاضر أو التعبير عنـــه. إن هذه العين تسعى إلى أن تجد في المناسبة الزمنيـــة (ماضـــيًا كانـــت أو حاضرًا) نواة رؤيتها الأساسية فحسب: اللاتناهي الذي يمثل الوجه الأصـــليّ

للوجود. سوف يقول لنا نوفاليس: إن الشعر هو الواقع المطلق. وأنا أصدقه فيما يقول لأن البصر والبصيرة لا ينفصلان، أبدًا، في كل شعر عظيم.

وأنا أعي جيدًا أن ما نسميه شعرًا ميتافيزيقيًا ربما يقف الآن في الطرف المقابل لكثير من التيارات المغايرة في الشعر، والتي تُعَدُّ ـ بدورها ـ أعلى صوتًا، وأشدَّ تأثيرًا، ولكن رهاني، كنيتشة، كان على ما أحسب أنه الجوهري الذي يبقى ما بقي الإنسان بينما ينحصر ما عداه، ولعلني فضلت أن أكون وفيًّا لذوقي، ووجداني، وأخصّ أشواقي احتواءً لمكنون الروح ووعدها. وظني أن غير قليل من الناس مسكونون، في أعماقهم، بالأشواق ذاتها. أودُّ أخيرًا أن أنحني لكانط وابن عربي والجيلي والنفّري واسبينوزا وهيدجر وبرجسون، كما أود أن أستعير من "وايتهيد" عبارةً مهمةً يقول فيها: "إن الميتافيزيقا هي العلم الذي يبحث في الطبيعة القصوى للأشياء إذ إنه يحاول استشكاف الأفكار العامة المتعلقة بتحليل كل شيء يحدث".

إن سعادتي غامرة أن يكون للشعر شرف التوغل في هذا الأفق القدسي من الأسرار، وأن يكون للشاعر فضيلة أن يرى- بتعبير مالارميه - رؤية سماوية، ولابد لهذه المحلَّة السامية أن تَلْقَى ما هو حقيقٌ بها من عناء الفهم والشرح والتفسير. وإنه لعناءٌ لا يخلو - أبدًا - من لذة الدّهشِ والكشفِ والمغامرة والرهان. وأنا لا أزعم أنني أستحق هذه الهبة، وإن كنت أرجو أن أكون كذلك.

وليد منير

المؤلف فى سطور

وليـــــد منيـــــر

- ولد عام ١٩٥٧ بالقاهرة.
- تخـــرج فى كلية الهندسة ١٩٨٠، وفـــي أكاديمية الفنـــون ١٩٨٤، ونال درجتي الماجستير والدكتوراه في الأدب من أكاديمية الفنون.
- عمل مدرسًا للدراما الشعرية بكلية التربية النوعية بالدقي، وسبق له العمل محررًا أدبيًّا وعضوًا بهيئتـــي تحريـــر مجلتـــي "القـــاهرة" و"فصول".
- من دواوينه الشعرية: "والنيل أخضر فى العيون" ١٩٨٥ – "قصائد للبعيد البعيد" ١٩٨٩ – "بعض الوقـــت لدهـــشة صـــغيرة" ١٩٩٤، مسرحية شعرية بعنوان "حفل لتتويج الدهشة" ١٩٩٥.
- من مؤلفاته: "فضاء الصوت الدرامي" و"ميخائيل نعيمة".
- وافته المنيّة فى أغسطس ٢٠١٠م.

المراجعة اللغوية: **أحمد سراج**

الإشراف الفني: **إيناس الهندى**



إن الشعر، من زاوية الميتافيزيقا، هو القدرة على اكتشاف البعد الداخلي في الإنسان الذي يرى، وهو العبور، بالتالي، من الفراغ إلى الامتلاء عن طريق إدراكٍ مرهفٍ للتحول، في ثنائية المطلق والزمني، من الجمال إلى الشفافية. ولذلك كان أعظم الشعراء الميتافيزيقيين هم الذين يكشفون في أدقّ التفاصيل الحسيّة عن امتدادٍ أصيل إلى غير الحسي، أو عن المعنى وراء المعنى، فحتى في الرخام والصلصال واستدارات جسد الأنثى ثمة شوقٌ ما، خفيٌّ ولكنه متدفقٌ وحار، إلى تجاوز حدود الشكل والكثافة نحو إيقاعٍ أشد حساسية. ربما، لذلك، نشبّه الجسد الجميل بالموسيقى، أو نشبّه المكان الذي نحنُّ إليه بالعبير، أو نشبه الذهب بخطفة النور، وفي كل الأحوال فنحن نستعير الأرقّ للأقلّ رقة كي نفضح نزوعًا مستترًا إلى الانفتاح على الأرهف والأكثر انسيابًا وانسجامًا وتآلفًا مع ذاته، وفي جوهر هذا الفعل يبدو اندفاعنا الحثيث نحو الما وراء .

الغلاف / إيناس الهندي



